Biombos y castas

Pintura profana en la Nueva España

ISBN: 978-84-09-23455-4
Depósito legal: M-25112-2020

Biombos y castas

Pintura profana en la Nueva España

Pedro Ángeles Jiménez

Andrés Calderón Fernández

Fernando Ciaramitaro




LA GRA͂ RETRADA
DL INCOMPARABLE DUQE DR



ÍNDICE



Biombos y castas. Pintura profana en la Nueva España

PEDRO ÁNGELES JIMÉNEZ
Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM

LA EXCEPCIÓN A LA REGLA…

La pintura de la Nueva España estuvo consagrada eminentemente a temas religiosos. Los artistas tuvieron un constante entrenamiento en la representación de historias divinas, plasmando en la superficie pictórica cuestiones referidas al catolicismo. Fue una época dorada en la que lo sagrado era primordial y, no obstante, debía modelarse según el mundo sensible, partiendo en la práctica de la representación de lo cotidiano —incluidos los menudos detalles que nos rodean—, porque, a partir de las ventanas abiertas por la gracia de la pintura, las personas comunes *podían imaginar* lo trascendente. Los pintores novohispanos tendrían entonces que afrontar el reto de continuar una línea de pensamiento trazada desde tiempos de Gregorio Magno: «No nos equivocaremos si mostramos lo invisible a través de lo visible»[1]. Entonces, en alguna escena de la Anunciación a la Virgen, por ejemplo, se pueden apreciar objetos que sirven a la composición del pintor, como una flor blanca en un recipiente de cristal que debe, solo con la materia de la pintura y artificiosos toques de pincel, hacer creer a quien observe que lo que mira no son pinceladas sino un florero, o mínimamente su figuración, brillando como lo haría un objeto de índole similar puesto frente a su mesa, incluso con las mismas flores.

Círculo de Juan Rodríguez Juárez, *De español y mulata produce morisca*, c. 1720 (detalle de cat. 24)

La presente exposición, *Biombos y castas. Pintura profana en la Nueva España*, centra su atención en seleccionados ejemplos de esa otra parte de la pintura novohispana, la *no religiosa*, cultivada por los mismos pinceles dedicados a los temas divinos, al lado de otros géneros importantes, como el retrato, y otros de mucha menor incidencia, como el paisaje o las pinturas de flores y verduras. Desde esta perspectiva, podríamos mirar los valiosos ejemplares de esta muestra como otra excepción a la regla, pues aquí lo que vemos son escenas de historia, saraos, mitología… y en las castas, la representación de personas de condiciones diversas en sus ambientes, llevando a cabo sus tareas entre objetos cercanos, aunque fueran pensadas para espectadores de otras tierras, pues una condición de la pintura de *castas* fue su destino viajero, primero en el espacio de la amplia geografía de las rutas comerciales de la Nueva a la vieja España, pero luego también en el tiempo, cuando desde nuestra perspectiva intentamos descifrar sus circunstancias.

Las obras de esta exposición se dividen en dos núcleos según su tipología: en primer lugar, los biombos, mobiliario casi siempre de generoso tamaño, en cuyas superficies plegables se solían pintar diferentes motivos ornamentales o diferentes escenas. La forma del mueble recuerda las pantallas orientales, ideadas para dividir los espacios de un habitáculo, y su nombre evoca orientalismos lejanos, flujos comerciales de la nao de China tocando las costas del océano Pacífico hasta llegar a Acapulco, para de ahí remontar la Sierra Madre, pasar las metrópolis de México y Puebla, concluir su periplo de tierra firme en el puerto de Veracruz y continuar su destino nuevamente marítimo hasta el puerto de Cádiz o aquel que ostentara en España los privilegios del comercio ultramarino.

En segundo lugar, está un nutrido grupo de *pinturas de castas*, series de folclore variopinto cuya existencia ya ha dado lugar a una abundante y prestigiosa línea de estudios que, desde el siglo XIX a la fecha, fija sus características particulares e interpreta sus representaciones a veces como un género mexicano, a veces también como uno de geografía más extendida, obras que más allá de las mezclas que enumera o de los detalles de la tierra que representa fijan otra muestra notable de pintura novohispana hecha para mirarse «más allá del templo», es decir, como la pintura profana que los pintores



Anónimo, *Vistas de la Plaza Mayorde México, la Alameda y el canal de Iztacalco*, c. 1635-1640 (detalle de cat. 1)



Círculo de Juan Rodríguez Juárez, *De mulato y mestiza produce mulato*, *es torna atrás*, c. 1720 (detalle de cat. 25)

tuvieron la ocasión de crear cuando sus clientes lo solicitaban, cuando el comitente lo proveía o bien cuando algún mecenas requería otro tipo de imágenes para satisfacer su recreo o su ornamento, festejando en pintura la representación de esa otra tierra, allende los mares, donde florecía la Ciudad de México como la primera y la más importante urbe de todo aquel continente.

PANTALLAS PINTADAS AQUIETANDO LOS AIRES: LOS BIOMBOS DE LA NUEVA ESPAÑA

Los biombos de la Nueva España son una mezcla de intenciones y distintos lugares. Recuerdan en su forma al mobiliario oriental que evocan, si pensamos que formaban parte de los fastuosos ajuares de los palacios y señores de Oriente, y por su forma y uso estarían destinados a reservar ciertos espacios, tanto aquellos dedicados al servicio de audiencias y cortes como las habitaciones dispuestas para la intimidad y el diario descanso. A través de su larga existencia, las superficies de los biombos se pintaron con todo tipo de asuntos figurativos: desde historias y leyendas a paisajes naturalistas con caballos, aves y flores, aunque también los hubo destinados a exhibir trazos de caligrafías exquisitas. Para ello, los biombos usaron todo tipo de materiales: algunos recubrían sus superficies con diferentes metales preciosos, careyes, joyas, telas de sedas finas o distinta variedad de papeles, todo acorde al esplendor que cada señor y palacio querían exhibir[2].

Los biombos orientales siempre fueron muebles de hojas plegadizas cuya estructura de marcos de madera se unía con bisagras. Solían tener algo más que la altura de un hombre, extendiendo sus hojas hasta por más de tres metros de ancho, que, en promedio, fue la medida que heredaron los biombos de la Nueva España, pero entre los antiguos biombos de Oriente los hubo de hasta de más de cuarenta hojas, lo que permite ir trazando algunas diferencias entre los orientales y los novohispanos: en México no se han encontrado de tantas hojas y, desde luego, los temas representados también cambiarán. Los materiales de manufactura relegarán el uso de la seda y el papel por marcos de madera cubiertos por lino o tablones de madera, sobre todo cuando se requería la fabricación de muebles sólidos, capaces de soportar las incrustaciones ricas de madreperla.






1. Anónimo
Vistas de la Plaza Mayor de México, la Alameda y el canal de Iztacalco, c. 1635-1640



Y, no obstante, los biombos mexicanos evocarán los acabados orientales de lacas lustrosas, aunque su brillo proviene de diferentes barnices, reforzando los charoles de luz con los embutidos de concha. En otras ocasiones se recordará al Oriente pintando chinerías y pagodas, aunque también estuvieron al uso convenciones como las nubes doradas namban[3] que se aprecian en las hojas sobrevivientes del biombo *Vistas de la Plaza Mayor de México, la Alameda y el canal de Iztacalco* [cat. 1], biombo quizá manufacturado en el lustro que va desde 1635 a 1640. Seguramente incompleto, en él se evocan tres espacios de la capital de la Nueva España: en dos de sus hojas se aprecia el Palacio de los Virreyes y la Plaza Mayor, sumamente transitada por carruajes y personas, advirtiéndose que ocurría algún evento importante, pues debajo del reloj están ocupados los balcones del virrey y de la virreina. ¿Será la llegada del sucesor del marqués de Cadereyta como nuevo virrey?[4]. Además de las nubes, otro detalle orientalista en este biombo es la representación de los cajones del Parián, voz de raíces tagalas que significa 'mercado', en cuyos locales —dispuestos en primer plano—, se distribuía todo tipo de géneros, especialmente los productos finos traídos de oriente en el tornaviaje por la nao de China. Las dos hojas restantes quedan para representar dos espacios de recreo de la Ciudad de México: una para la Alameda, donde alcanza a mirarse el transitado trazo de sus avenidas, una fuente, un acceso y una acequia. La última hoja reproduce un paisaje lacustre, quizá de un pueblo cercano a la capital del virreinato llamado Iztacalco, que funcionó como sitio de recreo de los novohispanos hasta principios del siglo XIX y, gracias a su canal de la Viga, aún tiempo después.

Nota bene: apuntamos la similitud de este biombo con otro, de ocho hojas, localizado actualmente en el Museo de América de Madrid, el cual, según documentan Teresa Castelló y Marita Martínez del Río, fue vendido a dicha institución por el barón de Sabasona de Sevilla en 1944[5], situación que permite trazar en la historia de su procedencia el camino que estos muebles lujosos tuvieron para llegar a nuestros días.

Otro espectacular biombo es el que representa, en doce hojas, seis de *Las batallas de Alejandro Farnesio* [cat. 2], obra que permite apreciar la extraordinaria evolución a la que llegaron estos muebles



a lo largo del siglo XVII, si apreciamos como contrapartida el ya citado biombo *Vistas de la Plaza Mayor de México*. Está firmado conjuntamente por Juan González (1662-1703) y Miguel González (1664-¿?), célebres por ser ambos especialistas de la pintura enconchada[6], de manera que es bastante plausible considerar su manufactura dentro de los linderos de la década de 1690. Aquella fue una época de gran pujanza para la pintura de la Nueva España. Los González compartieron espacio temporal con afamados pinceles como los de Cristóbal de Villalpando y de Juan Correa, así como otros artistas de apellido Arellano. El tema de este biombo permite recordar que las escenas de batalla ya tenían larga trayectoria en México. Debieron ser de gran interés, por ejemplo, los murales pintados en los salones del primer palacio de los virreyes por el flamenco Simón Pereyns durante el periodo de su mecenas, don Gastón de Peralta, pero su existencia fue peregrina, pues en la detallada crónica de Francisco de Sariñana y Cuenca, escrita hacia 1666, no quedó registro de ellas[7]. No obstante, durante el siglo XVII el tema de las batallas incrementó su interés, como lo demuestra la representación de la épica de la conquista de México, episodio repetidamente pintado en distintas series de óleos, biombos y tablas enconchadas de esa centuria, respondiendo al influjo dejado por la publicación de crónicas de la conquista, desde la *Historia verdadera…* de Bernal Díaz del Castillo, de 1632, hasta la *Historia de la conquista de México* de Antonio de Solís y Rivadeneira, que apareció hacia 1684[8].

Para este caso, el biombo de los González cumple, como las pinturas de la conquista, la condición de ser una referencia política de relevancia, que enaltece a la Casa Farnesio y su estrecha relación con la monarquía hispánica, sobre todo si se liga a un importante proyecto editorial publicado en Colonia en el año 1681: *Las tres décadas de las guerras de Flandes*, obra primero escrita en latín por los jesuitas Famiano Strada y Guglielmo Dondini, traducida al español por el padre Melchor de Novar[9], en la que se tratan copiosamente los hechos de guerra y las peripecias diplomáticas de Alejandro Farnesio, desde la célebre batalla de Lepanto de 1571, con el contexto de sus antecedentes, hasta las guerras de religión contra los protestantes

Página 23: Juan González y Miguel González, *Las batallas de Alejandro Farnesio*, c. 1690-1697 (detalle de cat. 2)





de Francia, pasando revista a los episodios de la guerra de Flandes. Es esta una época de relevancia para el afianzamiento de una visión áurica del siglo XVI español y particularmente del gobierno de Felipe II, así explica el propósito de su obra el padre Estrada:

> Emprendo la historia de unas guerras, que no se si las llame de flamencos y españoles, o mejor de toda Europa, poco menos, porque según vemos que se continúan contribuyendo a ellas tantas naciones, unas con armas o dineros, otras por lo menos con los ánimos y consejos; parece que se pelea por toda Europa en sola Flandes. Por lo cual pienso que muchos querrán saber lo que han obrado los de sus patrias y linajes en este campo de Marte[10].

Y a los detalles de las palabras se corresponde la grandilocuencia de una serie de treinta y dos láminas grabadas por Romeyn de Hooghe (1645-1708), las cuales se distribuyen para servir de frontis de cada volumen, para mostrar los retratos de los personajes más destacados y para detallar cada hecho de guerra considerado importante, gracias al habilidoso buril del artista holandés, que siguió en cada

Juan González y Miguel González, *Las batallas de Alejandro Farnesio*, c. 1690-1697 (detalles de cat. 2)





trazo lo dispuesto previamente por diseños del ingeniero Juan de Ledezma, como lo hacen constar las firmas en cada una de las láminas. Desde esta perspectiva, podemos afirmar que para la ejecución de su biombo, los González tendrían a su alcance, como mínimo, los grabados correspondientes a las seis escenas puestas en su composición: *La victoria de Lepanto*, *Primera década*, Libro nono, p. 440; *El puente Farnese [en el sitio de Amberes]*, *Segunda década*, Libro sexto, p. 282; *La gran retirada del incomparable Duque de Parma*, *Tercera década*, Libro tercero, p. 380; *Batalla de Aumala*, *Tercera década*, Libro tercero, p. 306; *Expugnación de Lany*, *Tercera década*, Libro segundo, p. 198, y *Fiestas triunphales que en París se hizo a Alexandro Farnese*, *Tercera década*, Libro segundo, p. 202.

Como se aprecia, el biombo encaja la secuencia cronológica con relativa independencia de la narración de la historia que evoca al citar los acontecimientos, pero altera su cronología, desplegando un inicio de gloria y un final de apoteosis. La trama de los hechos del mundo se desarrolla entre ventanas abiertas, continuas en su colorido y en forma pero infinitas en cada detalle. La guía de toda posible lectura la

Juan González y Miguel González, *Las batallas de Alejandro Farnesio*, c. 1690-1697 (detalles de cat. 2)

dan sus cartelas que, variando la forma de sus marcos respecto a los grabados, son puntuales en cómo las letras del abecedario salvan la compleja formación de figuras que, abigarradas, sin ese despliegue resultarían imposibles de leer. La identidad con el grabado no es la obediencia ciega frente a un modelo, porque aun cuando toda la historia se esfuerza en seguir los trazos y formas, la horizontalidad en las planchas de Romeyn de Hooghe se comprime o alarga, suprime detalles o los mantiene, como para detenerse cuidadosamente en cada fragmento, con cada golpe dado al ojo para cambiar de un lado al otro pequeños detalles y hacer a la imagen ya no solo un dispositivo de la memoria, del recuerdo de hechos pasados, sino la fiel reproducción *en vivo* de lo que se cuenta, como en *Victoria de Lepanto*: los barcos de la Santa Liga rinden infatigable batalla entre las naves turcas y el humo de los cañones, los hombres peleando fieramente con espadas y mosquetes, muchos en la cubierta y algunos en distintos lugares del mástil, en primer plano la desesperación de los náufragos asiéndose a los despojos o con la letra *K* un efusivo momento, el *Estandarte del turco tomado por un camarada de Alejandro*, que resume en un acto el triunfo cristiano sobre la flota de la media luna.

Y así es todo el biombo. En cada escena, detrás de los arcos de pájaros y flores, hay secuencias difíciles a la mirada poco atenta, sustentando los mismos propósitos del libro del que provienen los grabados de Romeyn de Hooghe, pero creando conexiones globales entre los Países Bajos, España, el Atlántico, México, el Pacífico y las costas orientales de China, Japón y Filipinas condensadas en el estilo magistral de una técnica peculiar y en una historia con varias importantes preguntas por resolver: ¿quién es el comitente?, ¿tenía relación con los jesuitas novohispanos?, ¿el biombo ha ido y venido entre México y España?, ¿dónde desembocan la exaltación áulica y el mensaje político detonado por esta obra? No está de más señalar su delicado oficio, producto de la maestría de los González en una pieza que, como todas las suyas, decanta dibujo virtuoso y atento a temas y fuentes que solo artistas como Manuel de Arellano (c. 1663-1722/23) también atendieron. Además, está el fino trabajo del embutido de madreperla, ciñéndose al perfil del dibujo tanto como a los barnices y a la transparencia de la pintura, permitiendo sobresalir caprichosamente la forma, pero asegurando los brillos de luz en el charol de su reflejo.

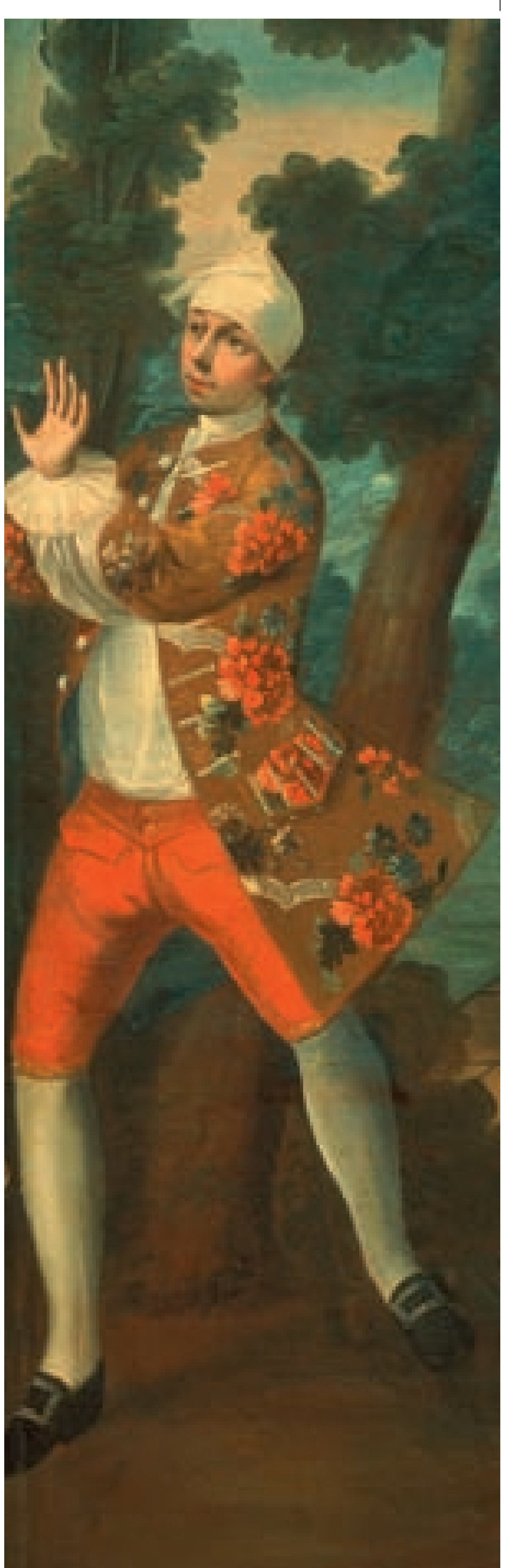


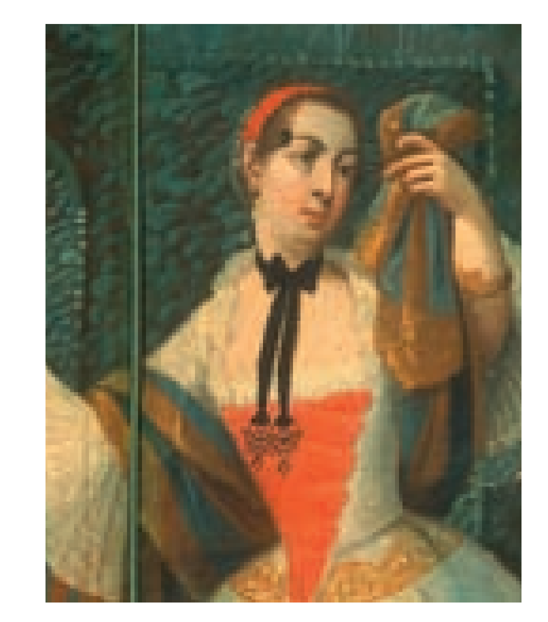
Opuesto a la narración grandilocuente del enconchado, tenemos otro biombo de mediados del siglo XVIII conocido bajo el título de *Biombo con escenas de campo* [cat. 3], que refiere menudas historias de la cotidianeidad novohispana. Consta de diez hojas, desarrollando en ellas cuatro distintos asuntos que ocurren en las inmediaciones de un paisaje bucólico; pero no es el campo agreste ni una áspera selva, antes bien es un jardín resguardado por una cortina de árboles de diferentes especies, irrigado por una fuente, con arbustos arreglados para servir de muros o accesos que adoptan la forma de un arco triunfal, con terrazas y banquetas a diferentes

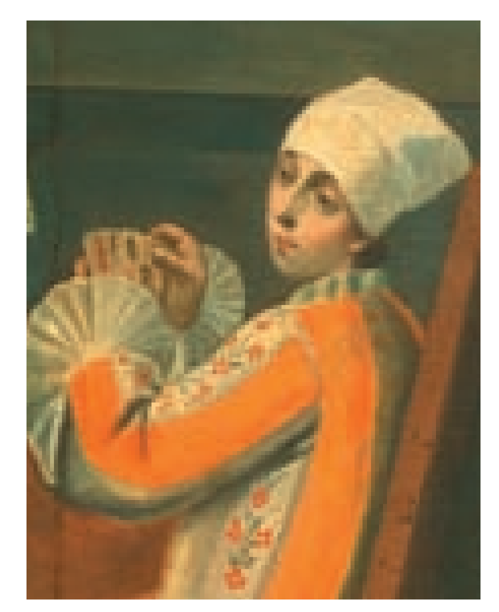
alturas y basas rectangulares de jaspes con jarrones adornados con arreglos de flores, tan coloridas las flores como la indumentaria de sus personajes. A la izquierda, la primera escena parece un cortejo: una dama mira hacia el espectador mientras el caballero toma su mano y usa la otra para extraer algo de su casaca. ¿Será un poema o una carta de amor? La siguiente escena la ocupan tres personajes que forman una familia. El caballero invita a la dama a caminar a su

3. Anónimo
Escenas de campo, c. 1750-1760





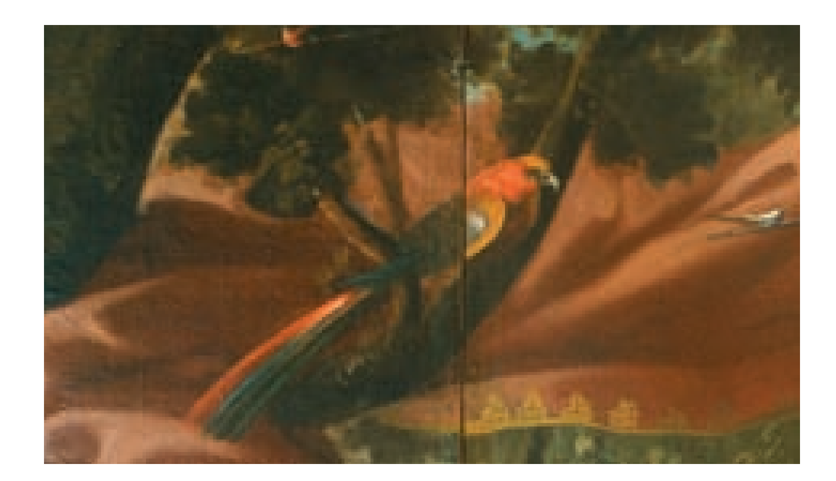




lado mientras la niña, con hermoso vestido, juega con un perrito. La siguiente escena parece la historia de un juego pesado: la dama cubre su rostro con su capa de filos dorados mientras con su otra mano sostiene una piedra, que sin duda usará si el caballero de al lado no se deshace de la alimaña que muestra. Finalmente, la última escena es un juego de naipes. ¿Cuál es su baza? El caballero sentado en primer plano revela sus cartas al espectador: tres de oros, cuatro de bastos y dos de espadas. La dama, su contrincante, es aconsejada por un caballero de peluca y casaca roja; podría ganar la partida. Una franja de almohadillas anaranjadas enmarcadas en negro recorre toda la parte inferior del biombo. Ahí su anónimo artista pintó en hábiles trazos figuras chinescas, desde una pagoda y un paisaje hasta tibores y un elefante, recordando, incluso con tales motivos estereotipados, el origen oriental de este tipo de mobiliario.

¿Cuál es el tema del biombo? ¿El ocio, la galantería, la vida reposada de damas y caballeros de sociedad para tener ocasión de lucir sus joyas e hilos de perlas haciendo juego con sus elegantes vestidos? Es una pintura en cuya narrativa parece no haber una historia definida, no exalta reinos ni príncipes, sino la plácida vida que

Anónimo, *Escenas de campo*, c. 1750-1760 (detalles de cat. 3)



se desarrolla una tarde en cualquier jardín de una villa cercana a la Ciudad de México. Vale la pena recordar que hay documentados al menos otros tres biombos de este tipo, con variables que suman a las aquí mencionadas la presencia de música y saraos[11]. Quizá la verdadera historia de estas obras sería mostrar al pensil americano como el jardín de los deleites de la vida en la Nueva España[12].

Otro tema relevante, ligado tanto a los jardines como a la mitología clásica, lo representa el biombo de *La leyenda mitológica de Céfiro y Flora* [cat. 4], de anónimo autor y también de mediados del siglo XVIII. El tema no está citado entre los casos referidos por los acuciosos estudios de Francisco de la Maza[13] y, es más, podríamos decir que, salvo las magnas representaciones del florentino Sandro Botticelli (1444/45-1510), es poco frecuente entre los temas mitológicos del arte occidental.

Céfiro es uno de los cuatro dioses del viento, en compañía de Boreas, Notos y Euros. Representa al viento del oeste, el más suave y fructificador, por lo que también suele personificarse como el mensajero de la primavera. Tuvo diferentes amoríos: como Iris, la diosa del arcoíris; con el joven Jacinto disputando con Apolo; y con Cloris, nombre griego de Flora, la diosa romana de las flores, asociada a otras deidades de la fertilidad y a festividades como la Floralia,

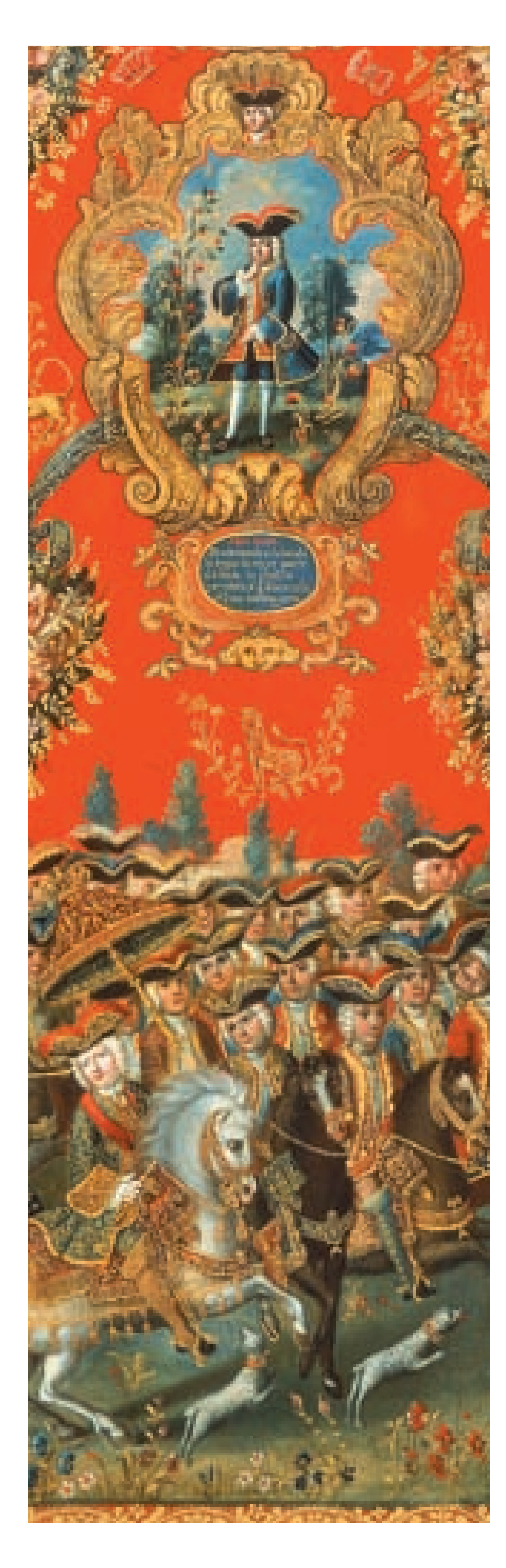
Anónimo, *La leyenda mitológica de Céfiro y Flora*,
mediados del siglo XVIII (detalles de cat. 4)



celebrada en abril o a principios de mayo, que con cantos y bailes se encargaba de exaltar la renovación del ciclo de la vida. Así mismo, la historia de Céfiro y Flora tiene pocas fuentes, la más destacada es la versión contenida en los *Fastos* de Publio Ovidio Nasón[14], según la cual Céfiro primero la rapta pero después la convierte en su esposa.

En este biombo de diez hojas, aparecen los esposos en un escenario descubierto dinámicamente por una de las seis figuras femeninas que los acompañan y que bien pueden representar a su descendencia, pues prodigan a la naturaleza que emana de la primavera. Están sobre una alfombra mullida presidiéndolo todo; son las Floralias, festividades de primavera que se bailan al ritmo del pandero, tambores y flautas, mientras la tierra reverdece, inundándose con todo tipo de flores y frutos. Al fondo y entre los árboles del bosque se acerca un animado grupo de ninfas y faunos, mientras el dios del viento fructífero toma de una cornucopia algunas flores para dárselas a su esposa. Y como siempre, hay un toque americano para que aquel paisaje festivo, siendo típico de la Antigüedad, se torne otra cosa: se trata de un loro y, entre las frutas de todos los continentes, un mamey puesto a la vista en primer plano.

4. Anónimo
La leyenda mitológica de Céfiro y Flora,
mediados del siglo XVIII







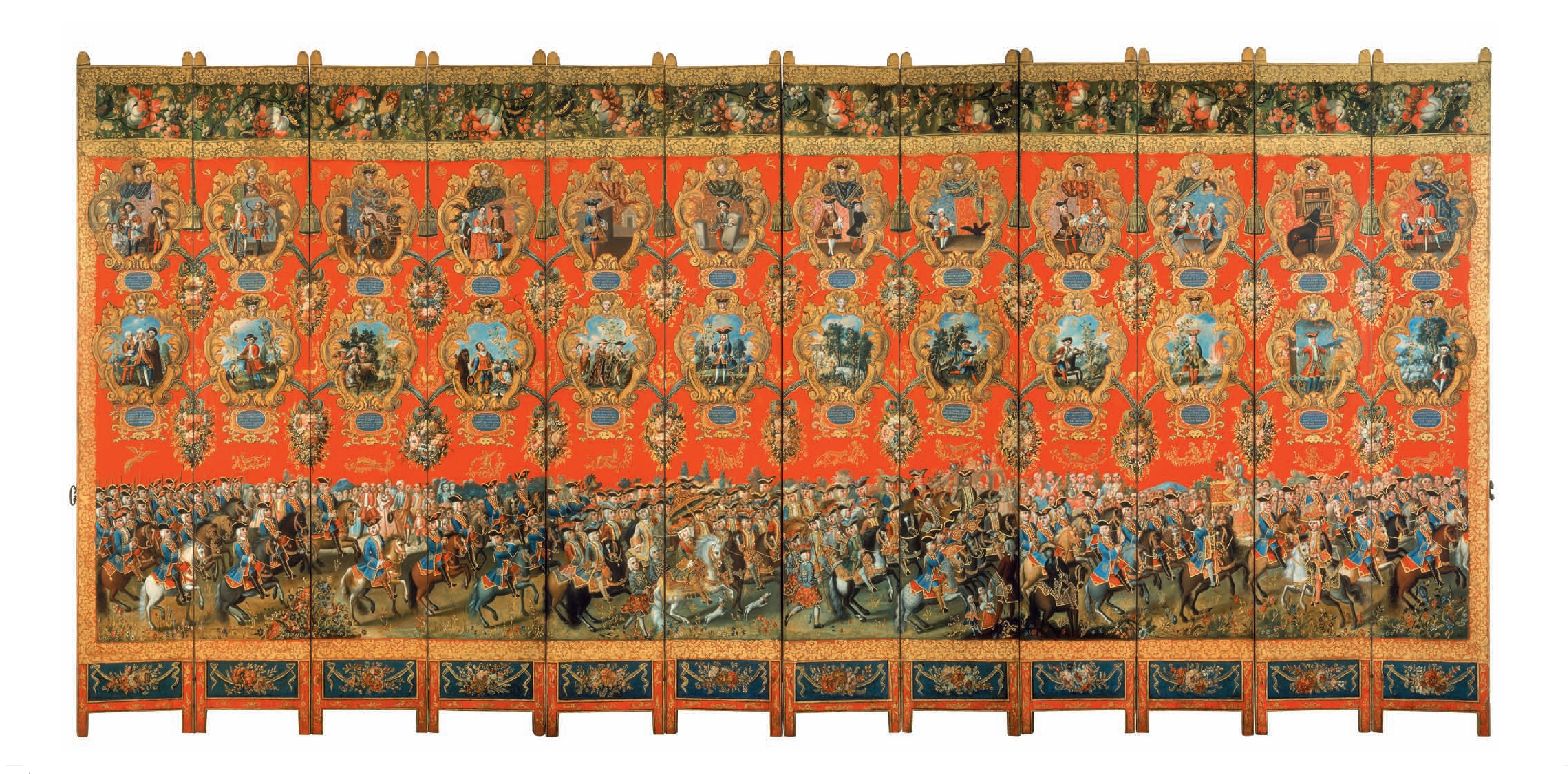
Finalmente, entre los biombos está otro realmente espectacular, también de mediados del siglo XVIII, que en sus doce hojas refiere una alegoría del buen gobierno personificada en la *Entrada de un rey español a Madrid.* [cat. 5]. Para el caso, al menos existen dos artículos que detallan los asuntos que representa[15]: la obra se divide en cuatro bandas horizontales de las cuales dos son ornamentales y dos figurativas. Las primeras delimitan el espacio de la representación principal y en su parte superior encontramos una cenefa de

Anónimo, *Entrada de un rey español a Madrid*, c. 1750 (detalles de cat. 5)



flores de diferentes tamaños y colores, unidas por una guía en color negro sobre la que se disponen muchas hojas doradas. La banda inferior la forman festones de flores sobre fondo azul, enmarcadas con líneas rojas y hojas doradas; de hecho, los motivos dorados a pincel, ya en los encajes del marco o dispersos entre las hojas, las cartelas o la indumentaria de muchos de los personajes, forman el tono que todo lo unifica a la vista.

Anónimo, *Entrada de un rey español a Madrid*, c. 1750 (detalles de cat. 5)



Las franjas más importantes las constituyen, primero, en la parte inferior, un cortejo de caballería militar en cuyo centro, flanqueada por pajes de a pie ostentando el escudo de León y Castilla, está bajo palio la regia figura. Se trata sin duda de un cortejo real y su entrada triunfal, pero coincidiendo con la lectura que de este asunto hace Granados Salinas, se trata de una representación alegórica de la entrada de un monarca a un espacio indeterminado[16], donde lo más impotante es su mensaje moral y político, pues este biombo, más que un producto de exportación, fue solicitado por el regidor del cabildo de Pátzcuaro para demostrar su fidelidad a la monarquía.

Complementan al biombo, sobre fondo bermellón, una serie de veinticuatro emblemas divididos en dos hileras. Cada emblema inicia con venera en la que se dispuso, alternativamente, el rostro de una dama o el de un caballero. De la base de cada una se abren dos guías compuestas por formas vegetales y roleos que modelan un marco dentro del cual se representan las distintas imágenes simbólicas que ilustran los motes y epigramas en forma de quintetos. Pero ¿cómo se hilvanan esas perlas de sabiduría con la simbólica entrada de un rey? Aun cuando cada emblema ilustra diversas cuestiones, coinciden en aparecer máximas ligadas a la conducta ética y moral: se exaltan temas como la prudencia, la discreción, la oración, la modestia, la sabiduría, la razón o la buena guía frente a vicios como la codicia, la blasfemia o la murmuración. El medallón inferior de la hoja doce representa a un pastor y su rebaño: puede ser el gobernante y su reino, y el resto de los emblemas las conductas y virtudes que se espera que aplique o evite, de manera que, en su conjunto, esta obra, única por su temática e importante pieza del arte del virreinato, mostraría en su lectura general un espejo político del buen gobierno.



Anónimo, *De Castiza y Español nace Española*, c. 1785-1790 (detalle de cat. 8)

LAS CASTAS DE LA NUEVA ESPAÑA, DE LOS PINCELES A LAS PALABRAS

Hacia la década de 1790, en la Ciudad de México, un artista desconocido pintaba una serie de cuadros considerados dentro del género de *pintura de castas*[17]. Este tipo de obras, mayormente novohispanas, pero con ejemplos en otras partes del mundo hispánico, como el virreinato del Perú, tuvieron un propósito general: representar en una tabla o serie el producto de la mezcla de razas de una región en particular, en este caso, la de la Nueva España. La serie que comentamos se presenta completa, pues parece que en el último tercio del siglo XVIII los pintores de este tipo de obras llegaron a la fórmula de presentar su objetivo en dieciséis partes, describiendo en cada una de ellas la mezcla nacida entre dos razas, con la representación de una pareja y su hijo rodeados de un entorno donde se pintaban paisajes, objetos o escenas que ambientaban su forma de vida. Además de esa idea general, las series de castas conocidas refieren, al lado de la imagen, un texto que define en lenguaje florido la mezcla que se representa; dicho texto puede incluir —o no—, un número que da secuencia a la serie desde el uno hasta el dieciséis. En este caso, la serie no siguió este criterio y sus temas se identifican con las siguientes inscripciones: *De Español y Yndia nace Mestiza* [cat. 6], *De Mestiza y Español nace Castiza* [cat. 7], *De Castiza y Español nace Española* [cat. 8], *De Español y Negra nace Mulata* [cat. 9], *De Mulata y Español nace Morisca* [cat. 10], *De Español y Morisca nace Albina* [cat. 11], *De Albina y Español nace Tornatras* [cat. 12], *De Collote y Yndia nace Canbujo* [cat. 13], *De Negro y Yndia nace Loua* [cat. 14], *De Sanbaigo y Yndia nace Albarasado* [cat. 15], *De Albarasad y Mulato nace Barcino* [cat. 16], *De Loua y Yndio nace Sanbaigo* [cat. 17], *De Barsino y Loua nace Collote* [cat. 18], *De Canbujo y Yndia nace Charmiso* [cat. 19], *De Chamiso y Canbuja nace Chino* [cat. 20], *De Chino y Albina nace Tornatras* [cat. 21], que es un orden bastante próximo al que propuso el religioso capuchino fray Francisco de Ajofrín en el año de 1763 al referirse a las castas, añadiendo que «con motivo de haber venido a poblar a las Indias varias castas de gentes, han

Anónimo, *De Castiza y Español nace Española*, c. 1785-1790 (detalle de cat. 8)

Anónimo, *De Español y Morisca nace Albina*, c. 1785-1790 (detalle de cat. 11)



resultado diversas generaciones que, mezcladas todas, han corrompido las costumbres en la gente popular»[18], es decir, estas pinturas conciben la población de la Nueva España a través de una *jerarquía de generaciones*, las cuales, además de un color en la textura de la piel, involucran comportamientos que les son particulares, como es el caso de los lobos, cambujos y coyotes, que son «gente fiera y de raras costumbres»[19]. Desde esta perspectiva, es de creerse que el origen de la pintura de castas proviniera de cierta línea marcada por ánimos administrativos, dentro de los cuales cuestionarios como los emitidos por la Corona desde el siglo XVI y que desembocaron en la generación de documentos como las relaciones geográficas son referentes dignos de ser tomados en cuenta. De momento, todavía no se conoce algun documento de este tipo, fechado en los linderos cronológicos del siglo XVIII y correspondiendo a la época de manufactura de las pinturas de castas. No obstante, Estrada de Gerlero reproduce un cuestionario fechado en Cádiz en 1812, la misma época en la que se afianza el camino hacia las famosas constituciones, en el que, entre otros aspectos, se pedía que «se expresara en cuántas castas está dividida la población, esto es de americanos, europeos, indios, mestizos, negros, etc., etc., sin omitir ninguno», cuál es su origen, si tienen amor a sus mujeres e hijos o qué educación tienen, cuáles oficios profesan, si son caritativos o trabajadores, qué comidas hacen, con qué bebidas se embriagan, cuán ricos o pobres son y si hay vicios entre ellos[20], todas, situaciones que pueden desprenderse al mirar las pinturas de esta serie.

En la primera de ellas, *De Español y Yndia nace Mestiza* [cat. 6], por ejemplo, vemos que la representación no solo se ciñe a la pareja y su descendencia; su contexto se amplía a la vista de una escena cotidiana donde la mujer compra telas en un local lleno de este tipo de géneros. El señor va a caballo e intercambia con la pequeña mestiza un objeto que toman entre sus manos, pero hay otros detalles importantes, como la recreación arquitectónica de la población donde todo acontece, o la vendedora de guajes y jícaras que está puliendo una para que su barniz de chía brille mejor. La obra que se titula



Anónimo, *De Mestiza y Español nace Castiza*, c. 1785-1790 (detalle de cat. 7)



Anónimo, *De Español y Yndia nace Mestiza*, c. 1785-1790 (detalle de cat. 6)



De Mestiza y Español nace Castiza [cat. 7], tiene como tema el oficio humilde de un zapatero y, como tal, describe a un personaje masculino con medias raídas, pero cargado de género, mientras la hija y su esposa realizan actividades relacionadas, como coser un zapato o acomodarlos en una repisa. Pero, en segundo plano, el pintor representó una tienda parecida al Parián, donde un comerciante aguarda a los posibles clientes que comprarán casacas de distintos colores o bridas, arreos y otros objetos para montar a caballo.

Cada escena tiene particular interés, como la titulada *De Español y Negra nace Mulata* [cat. 9], que extiende un tópico captado en otras series de castas: una negra agresiva pelea con su marido, mientras, en este caso, su pequeña mulata trata de separarlos. En el piso quedaron tiradas las verduras que se cocinarán en el comedor donde se hallan; ahí destaca la estufa en el centro de la habitación, o la mujer sentada en primer plano con una cazuela en la que guisa, o los hombres sentados a la mesa, observando aquel pleito mientras esperan la llegada de una taza de chocolate que sirve la mesonera. De esta forma, la mezcla racial se presenta porque la pintura está destinada a tales funciones, pero incrementa su potencial narrativo, describiendo acotaciones de comportamiento, indumentaria y actividades, tal como lo solicitaba el cuestionario de Cádiz. Tal es el caso de la pintura *De Loua y Yndio nace Sanbaigo* [cat. 17], donde, a la vera de un río, el personaje masculino de torso semidesnudo hace labores de curtiduría mientras el resto de los personajes lo observan. En la pintura *De Chino y Albina nace Tornatras* [cat. 21], apreciamos que la figura masculina sirve como aguador, en tanto su mujer echa a un cazo con aceite la masa de los buñuelos. No es común tener en las secuencias narrativas de la pintura novohispana escenas como la de ese niño que, al centro del cuadro, juega con su perro desatendiendo su faena de atizar al carbón con su soplador o sopullo. Otra delicia es la escena nocturna que se desarrolla en la pintura *De Chamiso y Cambuja nace Chino* [cat. 20], donde el sereno y su acompañante ya han encendido todas las farolas de una calle en perspectiva y posiblemente ha llegado el momento de la cena que le extiende su esposa.

Anónimo, *De Español y Negra nace Mulata*, c. 1785-1790 (detalle de cat. 9)







Anónimo, *De Loua y Yndio nace Sanbaigo*, c. 1785-1790 (detalle de cat. 17)

Anónimo
De Chamiso y Canbuja nace Chino, c. 1785-1790 (detalle de cat. 20)

Anónimo
De Chino y Albina nace Tornatras, c. 1785-1790 (detalle de cat. 21)

Hay dos pinturas más que no es posible dejar sin alguna línea de comentario: la primera es la titulada *De Español y Morisca nace Albina* [cat. 11], en que se mira la actividad de una barbería, espacio en el que desde luego se afeitaba la barba pero que extendía sus actividades atendiendo la extracción de una muela o la practica de *saludables* sangrías, más modernamente relacionadas con la profesión médica. Además, en la pintura llaman la atención las estampas y las pinturas colgadas en las paredes, que en su mayoría representan paisajes de ciudades y ríos, y otros implementos puestos en una repisa, unos para la práctica del maestro, como las bandejas de barbero, y otros, como la guitarra, o abajo en la banca, una baraja, para atender los momentos de tranquilo esparcimiento. Finalmente, de esta interesante serie resulta necesario llamar la atención sobre el cuadro que lleva por título *De Albina y Español nace Tornatras* [cat. 12], en donde el taller que se representa es el de un pintor, interesantísima escena porque no son muchos los testimonios, que, como este, ofrecen una idea de cómo fueron los obradores de pintura. Al centro, la pareja trabaja en el retrato de una dama —nótese que la señora no es la misma del retrato— y así descubrimos la estrategia del pintor, con su tiento y paleta, de hacer posar a otra persona con indumentaria parecida, para representar mejor lo que su retrato tenía que expresar. Su pequeño lleva en su mano una estampa en pergamino y una regla, mientras en el piso se mira una tablita enlucida con los trazos de dibujo que tenía que prender. Al fondo, un joven se afana en la molienda y preparación de colores. La habitación también es rica en otros detalles, como las estampas en gris, los paisajes, una escena frente a una cueva y dos cuadros que bien podrían ser retratos, pero también una versión que interpretara alegóricamente a sabios de la Antigüedad. Así, el taller del pintor se ubica en el paso entre el antiguo taller, siguiendo la tradición medieval que incluye la jerarquía de maestro y aprendiz y otra, una nueva y distinta, encabezada por la Real Academia de San Carlos de las Nobles Artes de la Nueva España, donde la composición, el dibujo y el estudio del natural son los bastiones que, al lado de la teoría pictórica, podrían realizar la transformación del artesano al artista, empeño largamente acariciado por esta actividad para ser cabalmente llamada noble arte de la pintura.

Habrá de advertirse que la historia de la llamada pintura de castas no es única y lineal como para asegurar que el propósito de todas las pinturas del mismo tema condujeran a un mismo objetivo. En realidad, es posible apreciar, como lo señala Katzew, distintos momentos. La época que va de 1711 a 1760 está marcada por el exotismo y el orgullo criollo, su bandera, expresados con ensayos de transcripción de la realidad. Otro momento sería el que va de 1760 a 1790, marcado por disposiciones relacionadas con las reformas borbónicas[21].

Al primer momento pertenecen obras como los «diseños» (que no castas), elaborados hacia 1711 por el magnífico pintor Manuel de Arellano (1663-1722/23), serie de la que actualmente se conocen cuatro pinturas; dos dedicadas a la representación de un mulato y de una bellísima mulata, y dos más, uno con el *Diceño de chichimeco*, y otro con el *Diceño de chichimeca*, naturales del partido del Parral[22], que bien pueden identificarse con cierta descripción hecha por el italiano Giovanni Francesco Gemelli Careri[23], quien el lunes 16 de septiembre de 1697 fue testigo de cómo una delegación compuesta por cuatro chichimecas compareció en el Palacio Virreinal, ataviada según sus usos y costumbres:

> Habiendo ido a palacio el lunes 16, encontré en la sala cuatro chichimecas (voz que significa nutrido en las penas), llegados del Parral a pedir limosna al señor virrey. Iban solo cubiertos en las partes del sexo y con todo el resto del cuerpo desnudo y manchado de varios colores. Tenían todo el rostro listado a rayas negras, hechas por medio de sangrientos pinchazos cubiertos de tinta. Algunos cubrían la cabeza con una cabeza de ciervo, con todos los cuernos y con la piel del cuello adaptada al suyo. Otros llevaban una cabeza de lobo con todos los dientes; otros de tigre y otros de león, a fin de parecer más terribles. Con todo, cuando están en campaña, infunden más terror con sus aullidos y gritos que con su aspecto. Las mulas y caballos sienten desde muy lejos el hedor de sus carnes, y no quieren seguir adelante. Desean sobre todo matar españoles para desollarles la cabeza y adaptarse aquesta piel con todos los cabellos y llevarla, como señal de valor, hasta que putrefacta no se cae a pedazos[24].



Anónimo, *De Español y Negra nace Mulata*, c. 1785-1790 (detalle de cat. 9)



Anónimo, *De Canbujo y Yndia nace Chamiso*, c. 1785-1790 (detalle de cat. 19)



Anónimo, *De Español y Morisca nace Albina*, c. 1785-1790 (detalle de cat. 11)

Anónimo, *De Albina y Español nace Tornatras*, c. 1785-1790 (detalle de cat. 12)



22. Círculo de Juan Rodríguez Juárez
De español y de india produce mestizo, c. 1720



25. Círculo de Juan Rodríguez Juárez
De mulato y mestiza produce mulato, es torna atrás, c. 1720

Esta descripción comparte sustanciales detalles como para no advertir alguna semejanza con las extraordinarias pinturas de Arellano, lo cual es relevante, tanto como su intención de captar en sus imágenes toda la proximidad a lo que veía.

En la exposición se exhibe otra serie posiblemente pintada en torno a 1715-1725, que por su indudable calidad artística se atribuye a uno de los artistas más connotados activo en el tránsito del siglo XVII al XVIII en la Nueva España: Juan Rodríguez Juárez (1675-1728). Lo primero que se ha de subrayar de esta serie, de la que solo se presentan cuatro pinturas[25], es que ya cuenta con las típicas inscripciones que las relacionan con las pinturas de castas. Así, tenemos aquellas donde se lee: *De español y de india produce mestizo* [cat. 22], *De castizo y española produce española* [cat. 23], *De español y mulata produce morisca* [cat. 24] y, finalmente, *De mulato y mestiza produce mulato, es torna atrás* [cat. 25]. En cada una, los grupos familiares se visten con gran opulencia. En la que alude al mestizo, la figura femenina luce tantos hilos de perlas en brazos y cuello como cualquier gran señora; lleva en su pelo un tocado y su huipil luce coloridos bordados que combina con mangas de abundantes olanes. Un infante carga a su pequeña con vestidos igualmente ricos y un juguete en su mano, mientras su padre, con tricornio bajo el brazo, espada al cinto, casaca y chaleco bordado con hilo de oro, toma su mano. En esta serie, son los personajes y no su entorno o actividades el hilo argumental y el centro de atención. Todas las figuras, especialmente las femeninas, muestran rasgos hermosos, se acompañan entre sí y exhiben su poderosa elegancia, acaso variando la pintura *De mulato y mestiza*, donde claramente el pequeño canta al son de la música que toca su padre.

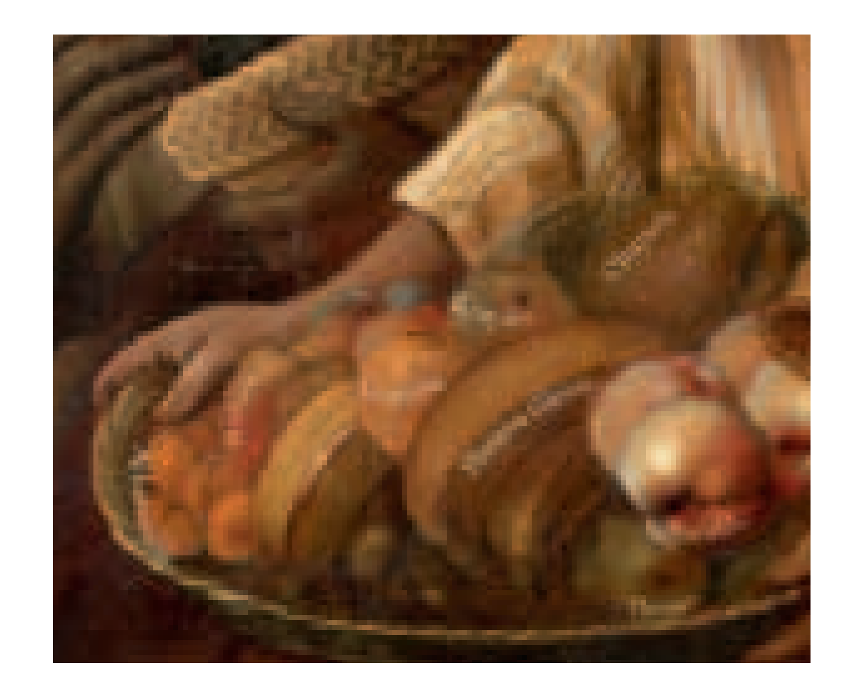
Círculo de Juan Rodríguez Juárez, *De español y de india, produce mestizo*, c. 1720 (detalle de cat. 22)



23. Círculo de Juan Rodríguez Juárez *De castizo y española, produce española*, c. 1720



24. Círculo de Juan Rodríguez Juárez *De español y mulata, produce morisca*, c. 1720



Del Museo de América provienen los ejemplares de otra serie firmada y fechada en 1763 por el pincel de otro artista de gran fama, Miguel Cabrera (c. 1720-1768). Como podrá apreciarse en sus inscripciones, estas pinturas sí van numeradas y cumplen el canon de dieciséis pinturas en el total de la serie, aunque, como se verá al contextualizarlas con otras, los términos aplicados a cada mezcla no siempre coinciden: se incluyen unos, se excluyen otros, modificándose, aunque de manera jamás significativa en nombre de la mezcla, denominativos que viven en las representaciones pintadas pero nunca ampliamente aplicados en instrumentos administrativos como los libros sacramentales de la iglesia. En este caso, las obras de Cabrera ya anuncian el camino hacia una codificación más precisa de la pintura de castas. De la serie, cuya propiedad se dividen el museo madrileño y una colección particular en México, comentamos las obras correspondientes a 9. *De Negro, y India: China*

Miguel Cabrera, *De Lobo y de India, Albarazado*, 1763 (detalle de cat. 27)



26. Miguel Cabrera
De Negro y de India, China cambuja, 1763



cambuja [cat. 26] y 11. *De Lobo, y de India: Albarazado* [cat. 27]. Todas son, como cualquiera de sus compañeros de serie, cuadros de extraordinaria calidad. Fueron pintados cuando Cabrera ya había accedido al cenit de su fama, exhibiendo cada una riqueza en sus detalles y un oficio excelente, con pinturas donde las posturas de sus personajes llegan a una elegancia afectada, mientras los detalles en la indumentaria alcanzan minuciosidad exquisita; fijan detalles finos del mundo americano como ocurre en la pintura 9, donde además de la inscripción que da nombre a la pintura, las palabras se extienden a la denominación de los frutos que orgullosamente prodigan la tierra, como los plátanos y ciruelas u otros, típicamente mexicanos, como la guanabana, la jicama o los zapotes, con lo cual debe recordarse esa hipótesis que hace considerar que este tipo de obras estaba destinado a la exportación hacia latitudes donde esos frutos serían totalmente extraños.

27. Miguel Cabrera
De Lobo y de India, *Albarazado*, 1763

Miguel Cabrera, *De Negro y de India*, *China cambuja*, 1763 detalle de cat. 26)





José de Alcíbar, *De Cambujo, y Mulata, nace Albarazado*, 1778 (detalle de cat. 34)

José de Alcíbar, *De Indio, y Loba, nace Sambayga*, 1778 (detalle de cat. 32)

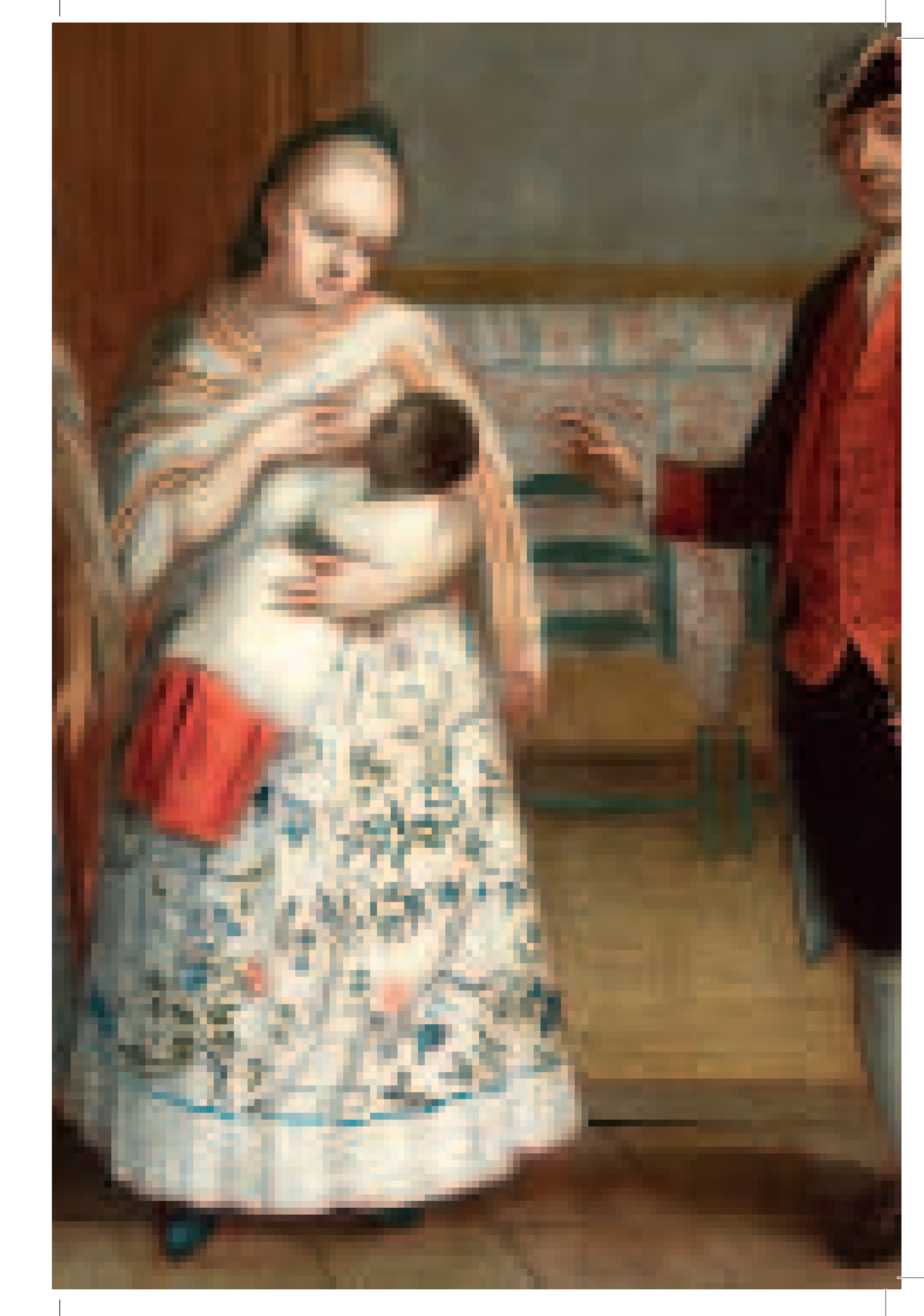
Otra serie, bastante menos conocida que las anteriores, es la ejecutada por José de Alcíbar (c. 1730-1803), cuya fecha de manufactura data de 1778. De ella, se presentan aquí siete pinturas cuyos temas son: *De Español, e India, nace Mestiza* [cat. 28], *De Español, y Mulata, nace Morisca* [cat. 29], *De Español, y Mestiza, nace Castizo* [cat. 30], *De Español, y Albina, nace Torna atrás* [cat. 31], *De Indio, y Loba, nace Sambayga* [cat. 32], *De Sambaygo, e Iindia, nace Cambujo* [cat. 33], *De Cambujo, y Mulata, nace Albarazado* [cat. 34]. Esta serie de Alcíbar es más adecuada a la primera comentada en estas líneas. Se aprecia en cada una de sus pinturas que la mezcla racial se ubica en un escenario preciso, pleno en referentes de su cotidianeidad. Así en la pintura *De Español, e India, nace Mestiza* [cat. 28], bien puede decirse que la indumentaria resulta mucho menos vistosa que en otras representaciones, aunque quizá ello se deba al carácter humilde de la familia, que divide en dos partes su actividad económica: las mujeres están frente a un cajón donde expenden zapatos, el español lleva al costado algunas casacas que serán para vender en el mercado donde todos se encuentran. En la pintura *De Español, y Mulata, nace Morisca* [cat. 29], lo mejor es el paisaje: la escena tiene lugar frente a uno de los canales cercanos a la ciudad, ahí se observan chalupas de medio porte con sus respectivos paseantes y está la familia, portando sus mejores galas, mientras es acuciosamente observada por una negra que lleva en brazos a otro pequeño.

La tercera pintura muestra la mezcla *De Español, y Mestiza, nace Castizo* [cat. 30]. Al centro se muestra la solemne figura de un hombre mayor de edad cubierto con vistosa capa roja, acompañado de una dama con naguas largas y sencillo huipil mientras ambos se aproximan a la entrada de un edificio en donde los aguarda una pareja de jóvenes muchachos; se interpretaría que el muchacho de turbante es el castizo. En segundo plano ocurre otra escena, dos personajes con tilma y sombrero parecen jugar a la rayuela, frente a edificios que muestran muestran en sus fachadas la típica ornamentación de la Ciudad de México, alargando las jambas de puertas y ventanas hasta llegar al entablamento. En cuanto a la pintura *De Español, y Albina, nace Torna atrás* [cat. 31], todo ocurre en el interior de una casa. El ropero o el paisaje dispuesto sobre la pared

indicarían junto con el guardapolvo cierta posición social. La madre amamanta a su hijo mientras una dueña con anteojos observa al pequeño. El señor de la casa luce elegante indumentaria de casaca negra con vivos en rojo y una niña llega para acercar unas viandas. Para la mezcla que provoca a la sambaiga [cat. 32], se eligió una posición más modesta: una choza repleta de ramilletes de flores y búcaros que indican una tienda, atendida por el grupo familiar. Algo parecido ocurre con la pintura del albarazado [cat. 34]: la familia parece dedicarse a la música ambulante, representada frente a un muro derruido de alguna construcción. Al fondo, otro animado grupo de dos hombres y una mujer escucharán el concierto a la distancia, deleitandose con alguna bebida. El tópico de las bebidas alcohólicas se lleva al extremo en el caso de la última pintura de la serie de Alcíbar que comentamos, que trata la mezcla *De Sambaygo, e India, nace Cambujo* [cat. 33]; esta se desarrolla en un local dedicado a la fermentación del pulque, la figura femenina principal intenta levantar a su marido, que, borracho, se halla perdido ante la ingesta excesiva del poderoso fermentado. A un lado suyo, un joven degusta un trago de pulque y no debiera, pues esa bebida provoca no solo los desfiguros del primer plano, sino otros más graves, como la pelea que se observa al segundo plano de la pintura.

Así, las castas sirven para establecer narrativas, estrategias visuales que se complementan al gusto de quienes saben del asunto que tratan o en todo caso, de quienes aprecian la pintura, sobre todo cuando viene de artistas que, como Alcíbar, tuvieron la ocasión de transitar longevamente el siglo XVIII, conocieron la fama y ascenso de artistas como José de Ibarra o Miguel Cabrera y llegaron a tener una participación destacada dentro de la Academia de San Carlos.

José de Alcíbar, *De Español, y Albina, nace Torna atrás*, 1778 (detalle de cat. 31)





36. José de Ibarra, atribuido
Familia indígena, c. 1725

Páginas 70 y 71:
35. José de Ibarra, atribuido
Arreglo de flores, c. 1725

Quedan por comentar dos pinturas bastante peculiares, una titulada *Arreglo de flores* [cat. 35] y otra, conocida como *Familia indígena* [cat. 36]: el asunto de la segunda no parece tener relación directa con las castas, representa a una madre indígena con sus hijos, uno pequeño en los brazos y la otra, con muy hermoso huipil, acariciando la cabeza del pequeño. Detrás de los personajes se mira una estera o *petate*, lo que indica que posiblemente todos se ubiquen en el interior de una habitación que servía lo mismo como habitación que para tienda de verduras y estas, en efecto, se representan con toque naturalista al lado derecho de la escena. En el *Arreglo de flores*, ocurre algo similar: una mujer al frente y otra detrás, acaso forman la relación de madre e hija, pero lo más sorprendente son las rosas que arreglan montadas sobre su elegante florero, o el género de frutas que, desplantadas en primer plano, dan la idea de la cornucopia de la abundancia. Este aspecto que evoca el sentimiento de la «Grandeza mexicana» —poema de Bernardo de Balbuena[26]—, sería, al fin y al cabo, un hilo que da consistencia a muchas de las representaciones que, como las aquí mencionadas, se pintaron en la Nueva España. Muchas, de alguna manera, serían portavoces de una inquietud vigente en la conciencia criolla que, entre las semejanzas y similitudes de cierta vision del mundo, se enfrentaron a la revisión conceptual de la naturaleza provocada por la Ilustración y el método científico[27], con el telón de fondo de la disputa por el Nuevo Mundo, cuando para enfrentar asperas críticas que afirmaban ese territorio como un campo salvaje que todo lo agotaba o lo disminuía, se respondía con obras y acciones de todo tipo que contrariamente, lo enaltecían. Después, a estrategias como esa, habría de sumarse el portento guadalupano que, ya lo advertimos, haría de todo el nuevo mundo su *Pensil americano* y de vuelta a la rueda, lo sacro y lo profano sirviendo a un solo principio y a un fin.



1. Peter Burke. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005, p. 59.

2. Teresa Castelló Yturbide y Marita Martínez del Río de Redo. *Biombos mexicanos*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1970, p. 11.

3. Para el estudio del arte namban en la Nueva españa, *vid.* Rie Arimura. «Nanban Art and its Globality: A Case Study of the New Spanish Mural The Great Martyrdom of Japan in 1597», *Historia y sociedad*, n.º 36, 1 de enero de 2019, pp. 21-56, https://doi.org/10.15446/hys.n36.73460, y Rodrigo Rivero Lake. *El arte nambán en el México virreinal*, Madrid, Turner, 2005.

4. *Vid.* Alberto Baena Zapatero. «Apuntes sobre la elaboración de biombos en la Nueva España», *Archivo Español de Arte* 88, n.º 350, 30 de junio de 2015, pp. 177-178, https://doi.org/10.3989/aearte.2015.11, quien establece la relación de esta obra con el virrey Lope Díez.

5. *Biombo del Palacio de los Virreyes*. Museo de América, número de catálogo 00207. *Vid.* también Castelló Yturbide y Martínez del Río de Redo (1970), pp. 67-72.

6. Los González han generado una amplia bibliografía de la que actualmente ya se desprende su posible origen mexicano, además de aclarar que, si fueran parientes, no serían hermanos, como durante mucho tiempo se consideró. *Vid.* Sonia I. Ocaña Ruiz. «Nuevas reflexiones sobre las pinturas incrustadas de concha y el trabajo de Juan y Miguel González», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 1, n.º 1, 19 de junio de 2013, p. 125, https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2013.1.2490, y Guillermo Tovar de Teresa. «Documentos sobre "enconchados" y la familia mexicana de los González», *Cuadernos de arte colonial*, n.º 1, 1986, pp. 97-103, http://www.culturaydeporte.gob.es/museodeamerica/dam/jcr:72b3223c-b8ce-4b41-ba1e-0094f2df5467/art-culo-5.pdf.

7. Francisco Montes González. «Sobre la atribución a Simón Pereyns de las escenas de batallas del Palacio de los Virreyes de México», *Laboratorio de arte*, n.º 18, 2005, pp. 153-164.

8. *Vid.* Pedro Ángeles Jiménez *et al.* «Ocho grandes lienzos de la conquista», en *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España, siglos XVI al XVIII*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Fomento Cultural Banamex, 2005, pp. 43-61, y Marita Martínez del Río de Redo. «La conquista en una serie de tablas enconchadas», en *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España, siglos XVI al XVIII*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Fomento Cultural Banamex, 2005, pp. 62-93.

9. Famiano Strada y Guglielmo Dondini. *Las tres décadas de las guerras de Flandes*, trad. Melchor de Novar, 3 vols., Colonia, 1681.

10. Estrada y Dondino. *Primera década*, Libro primero, p. 1.

11. *Vid.* Castelló Yturbide y Martínez del Río de Redo (1970), pp. 105-110, y Sonsoles Nieto Caldeiro. «El jardín barroco español y su expansión a Nueva España», en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, pp. 1297-1316.

12. No hay que olvidar que a finales del siglo XVIII, se llama *pensil americano* el lugar señalado para la aparición de la Virgen en su advocación de Guadalupe de México, todo un guiño al espíritu criollo. Ignacio Carrillo y Pérez. *Pensil americano florido en el rigor del invierno: la imagen de María Santísima de Guadalupe, aparecida en la corte de la septentrional América México*, México, Mariano José de Zúñiga y Ontiveros, 1797.

13. Francisco de la Maza. *La mitología clásica en el arte colonial de México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1968.

14. Publio Ovidio Nasón. *Fastos*, trad. Bartolomé Segura Ramos, Madrid, Editorial Gredos, 1988, capítulo 5.

15. *Vid.* Pedro Ángeles Jiménez, «Alegoría del buen gobierno en un biombo novohispano del siglo XVIII», en *La literatura novohispana: revisión crítica y propuestas metodológicas*, ed. José Pascual Buxó y Arnulfo Herrera, 1ª. ed, Serie Estudios de cultura literaria novohispana 3, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, pp. 276-287, y Rosario Inés Granados Salinas, «Hacia la puerta norte del salón de estrado», en *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, Colección Emblemata. Estudios de literatura emblemática, Coloquio Internacional de Emblemática Filippo Picinelli, Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2002, pp. 215-226.

16. Granados Salinas (2002), pp. 215-216.

17. Citamos aquí, para contextualizar los estudios de la pintura de castas, las importantes iniciativas de María Concepción García Saiz. *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*, prólogos de Diego Angulo Íñiguez, Roberto Moreno de los Arcos y Miguel Ángel Fernández, México, Olivetti, 1989, que es el catálogo de una exposición que itineró por México y España, y el más reciente, de Ilona Katzew. *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVIII*, Madrid, Turner/Conaculta, 2004.

18. Francisco de Ajofrín. *Diario del Viaje que hizo a la America en el siglo XVIII (1763)*, Mexico, Instituto cultural hispano mexicano, 1964, v. 1, p. 59, en Elena I. Estrada de Gerlero. «La reforma borbónica y las pinturas de castas novohispanas», en *El arte y la vida cotidiana*, Estudios de arte y estética 36, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, p. 237.

19. Estrada de Gerlero (1995), p. 237.

20. *Ibid.*, p. 228.

21. Katzew (2004), pp. 63-161.

22. *Ibid*, pp. 10-11.

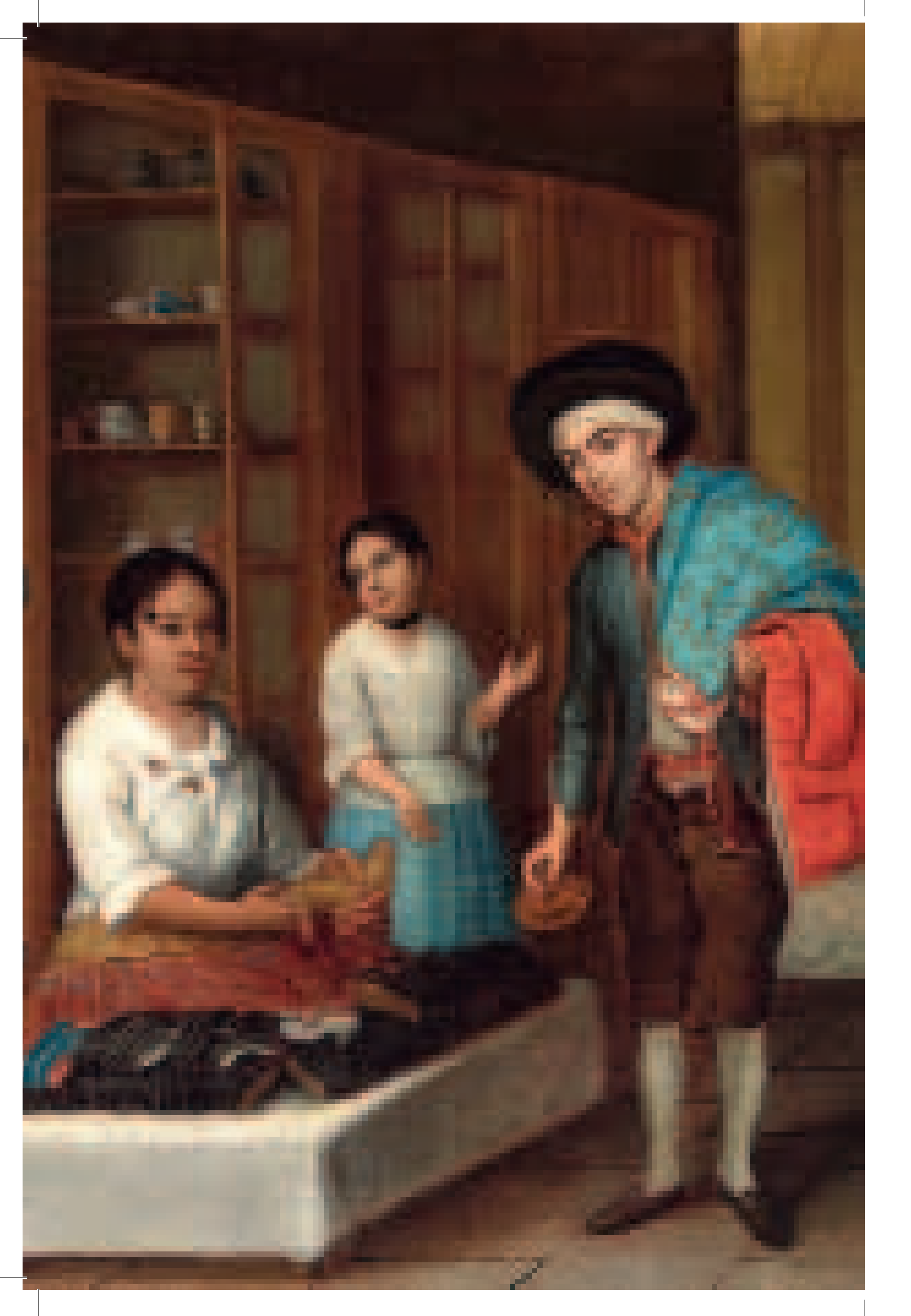
23. Gemelli Careri llegó a la Nueva España el 3 de enero de 1697 y permaneció ahí hasta el 14 de diciembre del mismo año.

24. Giovanni Francesco Gemelli Careri. *Viaje a la Nueva España*, ed. Francisca Perujo, Nueva Biblioteca Mexicana 29, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, 1983, pp. 127-128.

25. Una quinta pintura la publicó Katzew: *De mestizo y de india, produce coyote*, localizada en la colección de la Hispanic Society of America de Nueva York, Katzew (2004), pp. 74.

26. Su primera edición data de 1604.

27. María Eugenia Constantino Ortiz. «Instrucciones y prácticas para coleccionar naturaleza en Nueva España, 1787-1803», *Cuicuilco* 18, n.º 52, diciembre de 2011, pp. 173-189.



Los cuadros de castas: cultura material, indumentaria, consumo y modernidad en la Nueva España del siglo XVIII

ANDRÉS CALDERÓN FERNÁNDEZ
Instituto Mora / Universidad Iberoamericana / UNAM – Facultad de Economía[1]

FERNANDO CIARAMITARO
Universidad Autónoma de la Ciudad de México – Academia de Historia y sociedad contemporánea

INTRODUCCIÓN

Los cuadros de castas han recibido mucha atención en las últimas tres décadas. A la investigación pionera de Efraín Castro Morales[2] siguió el trabajo enciclopédico *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*, de María Concepción García Sáiz, en 1989[3]. Tras este han aparecido no pocos artículos y libros sobre el tema[4], destacando *La pintura de castas*, de Ilona Katzew, que vio la luz en 2004[5]. Se han abordado aspectos estéticos[6], raciales[7],

José de Alcíbar, *De Español, e India, nace Mestiza*, 1778 (detalle de ca. 28)

gastronómicos[8] o bien se han hecho estudios particulares de algunos cuadros[9] o series[10].

Más allá de estas publicaciones, los cuadros de castas se han usado para ilustrar muchos aspectos de la vida cotidiana en Nueva España, pero el señalamiento de García Sáiz, que los ubica como un «género pictórico», pletórico de inventivas propias que tendería a satisfacer un interés exotista antes que a reflejar con precisión a la sociedad novohispana, ha pesado sobre su análisis en los últimos lustros. Aunque ya señalaba Katzew que «la pintura de castas se beneficiaría enormemente de un estudio que se centrara en la cultura material que presentan»[11], poco se ha hecho al respecto hasta ahora, con excepción del texto de Deva Álvarez Argüelles, que analiza el mobiliario representado en los cuadros de castas[12].

El presente ensayo busca precisamente profundizar en el análisis de la cultura material que nos muestran los cuadros de castas, haciendo particular énfasis en los que el público podrá ver en esta exposición. No obstante, ni nuestra formación ni nuestra intención nos limitarán al campo del arte, sino que buscaremos trascender este para abordar aspectos de la historia social y económica. En ese sentido —y complementándolo con otras fuentes— pretendemos usar los cuadros de castas como una fuente documental que nos permita pasar de la cultura material al análisis de los bienes asiáticos exhibidos en las obras y de allí al significado socioeconómico de tal presencia[13].

1. LA UTILIDAD DEL ARTE PARA LA HISTORIA SOCIAL Y ECONÓMICA

¿Podemos fiarnos de los cuadros de castas como documento? Evidentemente, sin recurrir a fuentes notariales, censuales y económicas, estaríamos deslizándonos en terreno resbaladizo. Sin embargo,










Anónimo
c. 1785-1790

6. *De Español y Yndia nace Mestiza*,
7. *De Mestiza y Español nace Castiza*,
8. *De Castiza y Español nace Española*
9. *De Español y Negra nace Mulata*,
10. *De Mulata y Español nace Morisca*
11. *De Español y Morisca nace Albina*
12. *De Albina y Español nace Tornatras*
13. *De Collote y Yndia nace Canbujo*





Anónimo, *De Collote y Yndia nace Canbujo*, c. 1785-1790 (detalle de cat. 13)

Anónimo, *De Mulata y Español nace Morisca*, c. 1785-1790 (detalle de cat. 10)

con las debidas precauciones, creemos que resultan un instrumento utilísimo para complementar esa información de archivo, que tiene otras riquezas pero que carece de la vividez que ofrecen los cuadros de castas, ya que «las imágenes a menudo muestran detalles de la cultura material que la gente de la época habría dado por descontadas y no habría mencionado en los textos»[14]. De esta manera, lo primero que hay que tener en cuenta al usar los cuadros como documento es que lo que en ellos vemos perteneció, sin lugar a dudas, a la cultura material de la Nueva España: «una huella representa a un animal que ha pasado por allí»[15]. Si vemos una *indianilla* o un plato de loza china significa que tales objetos eran asequibles visualmente a los pintores.

Otra cosa es que la disposición y el uso de los objetos, ropas, frutas o animales representados fuesen un retrato fiel. Pero es ahí donde la documentación de archivo complementa al cuadro. Así, con Peter Burke, afirmamos que, «en vez de calificar a las imágenes de fiables o no fiables», hay que rechazar «la simple oposición entre la concepción de la imagen como "espejo" o "instantánea", por un lado, y su interpretación como un mero sistema de signos o convenciones, por otro», considerando que «por lo que a las imágenes se refiere —y también por lo que se refiere a los textos—, las convenciones filtran cierta información acerca del mundo exterior, pero no lo excluyen»[16]. Por ende, podemos decir que si bien las pinturas no son fotografías —e incluso estas no carecen de intencionalidad y punto de vista—, no son la mera invención del artista, más aún si hablamos del Antiguo Régimen. Ahora bien, Burke sugiere cuatro precauciones que hemos seguido al analizar los cuadros de castas:

1. Las imágenes no dan acceso a una sociedad en particular, sino a las cosmovisiones que le son propias.

2. Hay que contextualizar el testimonio que proveen las imágenes —para ello contamos con inventarios, relatos de viajeros, censos—.

3. Una serie de imágenes constituye un mejor testimonio que una sola efigie —y aquí estamos en este supuesto—.

4. En el caso de las imágenes —pero esto también aplica a los textos— el historiador debe leer entre líneas, poniendo de relieve detalles significativos, por nimios que parezcan, y buscar las ausencias; usar

ambas tareas como claves para obtener información que los creadores de las imágenes no sabían que conocían o los prejuicios que no eran conscientes de tener.

Dicho esto, ¿qué nos señalan los cuadros de castas sobre la sociedad novohispana? Lo primero que llama la atención es, evidentemente, la mezcla de orígenes étnicos. La presencia de europeos, pero también africanos, data del momento de la conquista mismo[17]. No obstante, la importación masiva de mano de obra negra se dio por la confluencia de dos factores a partir de la década de 1580: el segundo *huey cocoliztli*, la gran epidemia que diezmó a la población indígena de Nueva España en mayor proporción que ninguna otra[18], y la unión de las coronas castellana y portuguesa en la persona de Felipe II, siendo que Portugal controlaba por entonces buena parte del tráfico negrero de la costa occidental africana[19]. En el siglo XVI el «sistema de castas» aún era ambiguo y la distinción se daba más bien entre las dos repúblicas, la de indios y la de españoles —que englobaba a todos los no indígenas—.

Fue solo cuando las uniones interraciales avanzaron en el siglo XVII que la «raza», imbricada con la posición social, suplantó a la fe ancestral como la premisa del orden social[20]. No obstante, las categorías no eran rígidas e inmutables: «los estudios sobre la raza en la Nueva España urbana han revelado que la categorización étnica y su influencia estaban sujetas a una variedad de factores, como la riqueza, la cultura y las condiciones geográficas locales, así como el hecho que dichas categorías también cambiaron con el tiempo»[21]. La presencia negra se hizo sobre todo visible en los entornos urbanos, al punto que los africanos y sus descendientes pudieron haber constituido cerca de la mitad de la población de ciudades como México, Puebla o Querétaro. Esa impresión le quedó al viajero italiano Giovanni Francesco Gemelli Careri (1648-1724/25), quien estuvo en Nueva España en la última década del siglo XVII: «tendrá México cerca de cien mil habitantes; pero la mayor parte negros y mulatos»[22]. No ocurría lo mismo en el ambiente rural, donde «el elemento negro de su población fue débil, salvo en las tierras cálidas»[23].



Anónimo, *De Collote y Yndia nace Canbujo*, c. 1785-1790 (detalle de cat. 13)

















Sería poco después del relato de Gemelli cuando el encargo de un virrey novohispano, Fernando de Alencastre Noroña y Silva, III duque de Linares (1711-1716), a Juan Rodríguez Juárez (1675-1728) daría origen a la serie «canónica» de los cuadros de castas[24]. En diciembre de 1711, el rey Felipe V había fundado la Biblioteca Real en Madrid. Al poco, el monarca pidió a su *alter ego* Linares que para el efecto le enviara cuanto objeto fuera de lo común o extraordinario hubiera en Nueva España[25]. Es muy probable que el virrey comandase una serie para dicho recinto y otra para él mismo, lo que explicaría la gran proximidad entre las dos series atribuidas al autor —cuatro lienzos de una de ellas se presentan en esta exposición—.

Hacia 1800, y utilizando los datos levantados en el censo ordenado por el II conde de Revillagigedo[26], en 1790, el sabio y viajero prusiano Alexander von Humboldt contabilizaba una población de 4 832 100 habitantes en Nueva España, de los cuales 2,5 millones eran indios —viviendo en comunidad, se entiende—, poco más de un millón españoles americanos, 70 000 europeos, apenas 6 100 negros africanos y 1,23 millones de castas de sangre mezclada[27]. En ese universo de más de un millón de almas, cualquier cantidad de mezclas era, en efecto, posible, aunque los registros parroquiales jamás consignaron «saltapatrases» ni «tentes en el aire».

Ahora cabe preguntarnos: ¿cómo representan los cuadros de castas a ese sector mezclado en cuanto a su realidad social? Entre las series de castas, los investigadores han identificado una «brecha» entre las correspondientes a la primera mitad de la centuria con las que siguen a la serie pintada por Miguel Cabrera hacia 1763, ya que las primeras representan «a todas las clases y razas con un atuendo igualmente lujoso», mientras que las segundas, al igual que las pinturas costumbristas decimonónicas, «enfatizan no la uniforme riqueza del vestido colonial, sino su diferenciación»[28]. ¿Se trata

Anónimo
c. 1785-1790

14. *De Negro y Yndia nace Loua*,
15. *De Sanbaigo y Yndia nace Albarasado*
16. *De Albarasad y Mulato nace Barcino*
17. *De Loua y Yndio nace Sanbaigo*,
18. *De Barsino y Loua nace Collote*
19. *De Canbujo y Yndia nace Chamiso*
20. *De Chamiso y Canbuja nace Chino*
21. *De Chino y Albina nace Tornatras*

de un mero cambio estilístico o hay algo más? Según Katzew, esto refleja «la creciente preocupación de la élite ante la imposibilidad de distinguir los diferentes grupos sociales de la colonia, debido en parte a la práctica de utilizar la ropa para ocultar la identidad»[29].

Pero esto bien puede deberse también a que las diferencias sociales se estaban acentuando. Los estudios disponibles sobre niveles de vida, a pesar de sus limitaciones, coinciden en señalar que, medidos por los salarios[30], los ingresos de las clases populares tuvieron niveles muy elevados en la ciudad de México entre el último cuarto del siglo XVII y el tercer cuarto del XVIII, cuando, para una familia de cuatro, con el sueldo de un peón de la construcción (3 reales al día), se podían comprar entre 2,5 y por momentos hasta 4 cestas de subsistencia (*barebone baskets*)[31]. Y estamos hablando de un oficio no cualificado. Los trabajos especializados tenían, obviamente, salarios más elevados. Esto dejaría un amplio margen para el consumo de ropa, enseres domésticos y otros bienes[32]. Por ende, la abundancia que muestran los cuadros de la primera mitad del siglo es plausible. Ahora bien, los datos de Amílcar Challú y Aurora Gómez Galvarriato empiezan a mostrar una tendencia claramente descendente justamente a partir de la década de 1760[33] —aunque el punto de corte estadístico de su serie, así como de la de Leticia Arroyo, Elwyn Davies y Jan Luiten van Zanden, es 1780, cuando el poder adquisitivo de los salarios en la capital de la Nueva España habría comenzado un proceso de deterioro más marcado que alcanzaría el nadir hacia 1810—.

Regresando, sin embargo, a la línea argumental de Katzew, hay algo que es interesante retomar. En su *Teatro mexicano* de 1698, fray Agustín de Vetancurt hace la siguiente descripción sobre la vestimenta en la ciudad de México:

> La gala y el lustre es grande, el aseo y adorno en ricos y oficiales: los de menor cuantía hasta oficiales gastan golillas y capa negra, andan en carroza y en caballos: grandeza es; pero quien viere á todos en un concurso, no diferenciándose el caballero rico ó mayorazgo del oficial mecánico, le parecerá poca política; pero es bizarría de la tierra que influye señorío y engrandece humildes corazones aniquilando cuitadas condiciones[34].



Anónimo, *De Albarasad y Mulato nace Barcino*, c. 1785-1790 (detalle de cat. 16)



Este cronista criollo señalaba con orgullo el acceso a la comodidad y al lujo a todos los novohispanos, fuera cual fuese su origen. Y no a todos les parecía bien esta homogeneidad, como al gallego don Francisco de Aguiar y Seijas, obispo de Michoacán en 1679, quien se «quejaba "del notable desorden [...] en los trajes, así por su poca honestidad como por la indistinción con que igualmente visten sedas y telas preciosas y usan joyas de oro y perlas y plata los nobles y plebeyos"»[35]. Aquí lo interesante es que detractores y alabadores de la confusión coinciden en su existencia. Y esto nos remite a un detalle que por lo general ha escapado al análisis de estos cuadros y, más aún, del consumo en general de la Nueva España, a saber, el uso que pudieron hacer los grupos mezclados, y en particular los afrodescendientes, del consumo como una herramienta de promoción social.

2. EL CONSUMO COMO MEDIO DE PROMOCIÓN SOCIAL Y LOS BIENES ORIENTALES EN NUEVA ESPAÑA

En un libro clásico sobre la predominancia de Estados Unidos en el siglo XX, Oliver Zunz demostró cómo el acceso al consumo de masas fue fundamental en la construcción de la clase media americana, lo cual permitió además derribar barreras de clase e incluso de raza, quitando asimismo hierro a muchas de las tensiones sociales[36]. Si bien hay que tener cuidado con hacer extrapolaciones a circunstancias de otras latitudes y tiempos, esta obra es muy sugerente para el caso de la capital del reino de la Nueva España de los siglos XVII y XVIII.

Para la Edad Moderna se ha estudiado más bien el consumo, y en particular la indumentaria, como una herramienta de distinción social[37] y de propaganda política: «el vestido era un instrumento político. Se creía que transformaba el comportamiento. Como era a la vez personal y visible, más que cualquier otro artefacto, tocaba fibras sensibles»[38]. Sin embargo, el uso de la ropa rebasó la esfera de la nobleza y la alta burguesía como un medio de mejoramiento social en el Siglo de las Luces; el trabajo de Maxine Berg ha puesto de relieve cómo los bienes asiáticos en general, y en particular los textiles baratos de algodón —los importados de la India— contribuyeron destacadamente a

Anónimo, *De Barsino y Loua nace Collote*, c. 1785-1790 (detalle de cat. 18)

la «revolución del consumo»[39], convirtiéndose conjuntamente en el acicate para la temprana revolución industrial inglesa.

Pues bien, si esto es así para Inglaterra, ¿no ocurriría otro tanto de lo mismo en la Nueva España? Para contestar a esta pregunta desdoblaremos el análisis en dos vertientes: primeramente, habrá que determinar qué bienes pueden fungir como catalizadores de esa revolución del consumo; seguidamente, habremos de contestar a la pregunta de quiénes y cómo podrían hacer uso de esos objetos para, más allá de satisfacer necesidades, utilizarlos como un medio de promoción social.

Contrariamente a lo que se podría pensar, desde su comienzo en la década de 1570, lo que caracterizó a las importaciones asiáticas que llegaron por el galeón de Manila[40], al poco de descubierto el tornaviaje y establecido un puesto español en las islas Filipinas, fue su baratura. Así, «cuando el primer lote de mercancía china llegó a México, el virrey Enríquez de Almanza lo consideró de poco valor, y, más bien, como un comercio dañino: "…sólo traen unas malas sedas, falsos brocados, abanicos y porcelanas; escritorios y cajas pintadas"»[41]. A pesar de lo que pudiese elevar el precio por las ganancias de los comerciantes y el coste del flete —que no era menor, dada la duración del viaje entre América y Asia, las mercancías asiáticas seguían siendo mucho más asequibles que las europeas o incluso algunas de la propia Nueva España— no fueron las prohibiciones, sino la competencia asiática, lo que hundió el cultivo de seda que había sido tempranamente introducido por Hernán Cortés. Y, más aún, los textiles asiáticos seguían siendo muy competitivos en precio incluso tras ser reexportados a Sudamérica. Un virrey del Perú, García Hurtado de Mendoza y Manrique, IV marqués de Cañete (1588-1596), informó en 1594 de que «un hombre puede vestir a su mujer con sedas chinas por doscientos reales [25 pesos] mientras que no podría proporcionarle vestidos con seda española por doscientos pesos»[42]. En Nueva España, en 1609, «la vara de un tipo de seda china presenta un valor inferior al paño ordinario producido en Puebla» y «las medias de seda asiática salen menos de la mitad del precio que se ofrece por las medias españolas»[43].

Anónimo, *De Canbujo y Yndia nace Chamiso*, c. 1785-1790 (detalle de cat. 19)







Una diferencia de precio de 8 : 1 abriría así un universo de consumo a una amplia gama de sectores sociales que antes estarían excluidos de él. Los oficiales reales en Panamá informaron a las autoridades peninsulares en 1591 de que «las mercaderías de China» se daban «a muy baratos precios», con lo cual «se visten y remedian con ellos gente pobre porque es más barato con lo de Castilla pero no tan buena ni con mucho»[44]. ¿Quiénes serían esos pobres? Aunque no faltaban españoles de corta hacienda, sin lugar a dudas, entre ellos contaríamos a indios, negros y las nacientes castas. Esto es lo que en 1637 Juan Grau y Monfalcón, procurador general de Manila, comunicó con toda claridad al rey Felipe IV[45].

Los bienes asiáticos eran mucho más económicos que sus contrapartes europeas o americanas debido a que los salarios en Oriente eran considerablemente más bajos, antes que nada, debido a la abundancia de mano de obra[46]. Aun sin tener una idea clara de la ley de oferta y demanda, esta situación ya la habían vislumbrado los españoles asentados en Asia desde comienzos del siglo XVII. Un oficial del monarca, Antonio de Morga, apuntaba ya en 1609 que «[…] en China sobra la jente, y los jornales y ganancias son cortos […]»[47]. Igualmente detallaba cómo la colaboración estrecha —aunque no exenta de sinsabores— entre mercaderes españoles y asiáticos, chinos sobre todo, en Manila, permitió ajustarse desde temprano a las necesidades y gustos del público americano —que, no podemos dejar de recordar, seguía siendo en su inmensa mayoría indígena hasta bien entrado el siglo XVII—. En el caso de la ciudad de México, la adopción de patrones de consumo extranjero fue muy temprana, como testimonian las cartas del primer obispo de México, fray Juan de Zumárraga:

> […] las sedas son acá tan comunes, que hombres oficiales mecánicos y criados de otros de baja suerte, y mujeres de la mesma calidad y enamoradas y solteras andan cargadas de sedas, capas y sayos y sayas y mantos, y desto se sigue mucho daño á la tierra, porque se gastan y destruyen los vecinos y quedan pobres y adeudados, y solo los mercaderes y tratantes son los que medran; y lo que peor es, que

Anónimo, *De Chamiso y Canbuja nace Chino*, c. 1785-1790 (detalle de cat. 20)

Anónimo, *De Chino y Albina nace Tornatras*, c. 1785-1790 (detalle de cat. 21)

para mantener esta seda demas de quitar los cueros á los indios de su encomienda, valen todas las cosas á subidos precios [...][48].

Así, los bienes orientales habrían permitido a esos «oficiales mecánicos y criados» continuar con patrones de consumo que les permitiesen mostrarse ante los demás como señores sin necesidad de arruinarse. Retomando el informe de Grau y Monfalcón de 1637, este asigna un valor de más de un millón de pesos a «mil fardos de telas de lino europeo [...] mientras que mil fardos de telas de algodón de Asia valían 75 000 pesos»[49]. Una proporción de 14 : 1. Repetimos, esto no pudo haber sino extendido el consumo de tales bienes a extensas capas de la población.

La situación no había cambiado mucho a inicios del siglo XVIII, el siglo de los cuadros de castas. En su detallado informe a Felipe V y el almirante Pontchartrain, ministro de Luis XIV —abuelo del novel monarca español—, Jean de Monségur[50] hacía notar que «los eclesiásticos, caballeros, negociantes, burgueses, artesanos, obreros y aun los negros y mulatos se visten todos con seda la mayor parte del año»[51]. A cambio de estas mercancías, los novohispanos —y también guatemaltecos, quiteños y peruanos— entregaban básicamente plata, además de los tintes apreciados por los asiáticos para colorear los tejidos que luego venderían, a saber, la cochinilla —oaxaqueña sobre todo— y el añil —eminentemente guatemalteco—. La importación de sedas y porcelanas chinas, algodones del Índico y otros enseres provocaba que por la vía de Acapulco «salen cada año de la América española por lo menos tres millones de piastras en dinero efectivo, que nunca vuelven, porque de las Filipinas pasan a los reinos de China y del Gran Mogol»[52].

Además de beneficiar a las clases menesterosas, acercándolas a un consumo que podía imitar el europeo[53], el comercio transpacífico también era de gran interés para la élite mercantil de la ciudad de México, puesto que les ofrecía dos ventajas: primero, acceder a un público más amplio, el cual difícilmente hubiese podido adquirir los productos europeos; segundo, poder continuar con el comercio marítimo por la vía de la Mar del Sur cuando el tráfico atlántico estaba

Círculo de Juan Rodríguez Juárez, *De mulato y mestiza, produce mulato, es torna atrás*, c. 1720 (detalle de cat. 25)





De Español y Yndia nace Mestiza, c. 1785-1790 (detalle de cat. 6)

trastornado por los conflictos bélicos entre la monarquía católica y otras potencias europeas, tal como sucedía en el momento de la visita a Nueva España de Monségur. De allí que al monarca español, que tenía el privilegio de «percibir derechos sobre el cargamento de los navíos que entran y salen de Veracruz [...] o que estén destinados a algunos puertos de América [...] la flota de 1706 no le valió sino cosa de ochenta mil piastras, y el único navío de Manila que llegó a Acapulco a finales del mismo año produjo trescientas mil»[54]. El informante francés tenía muy claro que «por la abundancia de estas mercancías, las de Europa son menos apreciadas y su precio disminuye cada día»[55].

Ciertamente el gobierno metropolitano de la nueva dinastía de los Borbones no alteraría este estado de cosas en medio del grave conflicto bélico de la guerra por la sucesión al trono, cuando necesitaba de todos los apoyos posibles de sus súbditos americanos en su lucha contra el candidato austracista y sus aliados. Pero, superado este episodio, en 1718 se dictó «la prohibición de la seda asiática como cargamento del navío de Filipinas para promover la venta de productos españoles de seda en el mercado novohispano»[56]. Esto motivó que el virrey novohispano Baltasar de Zúñiga, marqués de Valero (1716-1722), recurriese a la medida en sendas cartas enviadas a España:

> El Marquès de Valero, ſiendo Virrey de Mexico, en Carta de 12. de Marzo de 1719. acompañada de un duplicado de otra de 20. de Junio de 1718. en que avisò el recibo de los deſpachos de la via reſervada de 8. de Enero de eſte miſmo año, prohibitivos de todas Sedas en la Nao de Philipinas, ponderò los inconvenientes [...] Que los Naturales de Nueva-Eſpaña quedaban tambien comprehendidos en la prohibicion, por ſer ſu regular veſtuario la Ropa de China, por lo acomodado de ſu precio, y no poderlo hacer con las de Eſpaña, por ſer mas ſubido, ſin que de faltarles aquella, ſe ſiga el que gaſten eſta [...][57].

La respuesta del fiscal, en 10 de enero de 1720, no desestimaba la apreciación del marqués, temiendo que «no pudiendo los pobres ſoportar los gaſtos de los Generos de Eſpaña por ſu mucho valor; quedarian expuestos à la miſeria de la deſnudèz [...]»[58]. No obstante, la corona reafirmaba las prohibiciones, levantándola para la seda en bruto, pero no para la tejida. Esta cédula fue derogada trece años



un buhonero —escena que es muy similar a la mostrada por José de Alcíbar en el cuadro *De Español, e India, nace Mestiza* (1778 [cat. 28])—. De esta forma, amén de los asequibles precios de los textiles asiáticos importados, los consumidores de menos recursos de la ciudad de México podrían acceder a estos a través de un pujante mercado de segunda mano, descrito en detalle por Juan de Viera en 1778:

> En el centro de la Plaza hai una calle con sus encrucijadas, en la que está el Varatillo, que llaman de los muchachos [...] A espaldas de estas mezas tienen las referidas barracas unas clavijeras de donde pende multitud de ropa vieja de casacas, chupas, calzones, camisas, enaguas, poyeras, mantillas, medias, cabretas, colchas, sombreros, bottas, espuelas, estribos, candeleros, achas, martillos, almirezes, machetes, sartenes, calderetas, todo viejo, por que de estos nuevos hai innumerables Almacenes assi en los cajones de hierro del Parian, como en la calle de Tacuba, y otras infinitas partes. Al salir de este Varatillo, para el Portillo del Varatillo grande, están los sombrederos, calzeteros, medieros, gamuzeros, y vendedores de ropa de la tierra[63].

Contestada la primera pregunta que nos planteamos al inicio de este apartado, queda por responder sobre el uso de los objetos de Oriente como un medio de promoción social. Aunque abordaremos también el consumo de porcelana, nos enfocaremos en los textiles, dado que, por su carácter visible ante todos en el espacio público, «la ropa ha disfrutado de una habilidad muy variada para moldear la identidad, particularmente la identidad racial»[64]. Así, hacia mediados del siglo XVI y tras las Leyes Nuevas[65], los indios fueron dándose cuenta de que su identidad racial podía constituir una ventaja —estaban exentos de esclavitud, de ciertos impuestos y de investigación inquisitorial, además de tener recurso a la acción política y legal a través del cabildo de la república de indios—, con lo cual empezaron a subrayarla y a protegerla[66]. Además, tenían acceso a los bienes y tierras de comunidad[67]. Claro que ser indio tenía sus desventajas, como la limitación a cargos eclesiásticos —no levantada sino hasta la segunda mitad del XVII— o el deber de pagar tributo. No obstante, a partir de 1574 Felipe II extendió el deber de tributar a los negros

Anónimo, *De Mestiza y Español nace Castiza*, c. 1785-1790 (detalle de cat. 7)

más tarde[59], pero, en el ínterin, se dio un impulso importante a la importación de textiles de algodón de la India, que se mantuvo hasta fines del siglo XVIII[60].

Aunque nos circunscribiremos a los mercados urbanos y, en particular, a la ciudad de México, no está de más señalar que los productos asiáticos alcanzaban otras ciudades, así como incluso zonas rurales. Por ejemplo, entre 1778 y 1820, las alcabalas de Guadalajara registraron la circulación de 1,44 millones de pesos de «efectos de China» —unos 33 500 pesos anuales de media—, mientras que las de Lagos sumaron más de 295 000 pesos y las de Aguascalientes 243 000[61].

Esto nos lleva al siguiente asunto: está clara la llegada de los textiles a Acapulco, pero ¿cómo llegaban después a los consumidores?

> En *pulperías*, *tiendas mestizas*, *alacenas* —pequeñas tiendas que vendían objetos usados— y *cajones* —vendedores de bienes importados—, los compradores podían comprar a crédito y pagar a plazos; incluso podían empeñar objetos como una forma de pago. Los compradores podían también comprar telas —desde algodón hasta seda— a través de vendedores ambulantes que compraban su mercancía directamente de los almaceneros o de los tenderos. Los consumidores gustaban de los algodones pintados conocidos como *indianas* (*calicoes*)[62].

Interesantemente, podemos observar varias de estas actividades en los cuadros presentados en la exposición. Por ejemplo, en el anónimo biombo de las *Vistas de la plaza mayor de México, la Alameda y el canal de Iztacalco* (c. 1635-1640 [cat. 1]) tenemos justamente los cajones de la Plaza Mayor y, en el último de ellos, por la derecha, se ven medias de colores que bien podrían ser de origen chino. En el también anónimo *De Español y Yndia nace Mestiza* (c. 1785-1790 [cat. 6]) hay una tienda de géneros textiles que, por su prestancia, bien podría ser de un almacenero, uno de los grandes comerciantes de México implicados en los comercios transpacífico y trasatlántico, mientras que en el otro cuadro de la misma serie *De Mestiza y Español nace Castiza* (c. 1785-1790 [cat. 7]) vemos precisamente una alacena, de la cual está también por salir a vender ropa usada



José de Alcíbar (c. 1730-1803), *De Español, e India, nace Mestiza*, 1778 (detalle de cat. 28)





y mulatos[68]. A pesar de gozar de la simpatía y protección de ciertas autoridades y eclesiásticos —como el arzobispo Montúfar[69]—, a los africanos y afrodescendientes les fue quedando una situación legal en la que tenían todas las obligaciones de indios y blancos y ninguno de sus privilegios.

No obstante, «en lugar de las definiciones estrictas de negro y blanco que evolucionaron en el sur de los Estados Unidos, los hispanoamericanos desarrollaron lo que puede denominarse una «escala resbaladiza» de color de la piel y rasgos, y un individuo ascendía o descendía dentro de un objetivamente amplio abanico, dependiendo tanto o más de su situación económica y su posición social, que de su aspecto físico»[70]. Así, en una sociedad donde «los patrones corpóreos de reconocimiento, con semejanza o diferencia, no se restringen a las señales físicas» sino que agregan «vestimentas, naturaleza u origen y cuando necesario la propia condición jurídica»[71],

había la posibilidad de, a través del vestido y las maneras, mejorar el propio estatus social[72].

Al parecer, nadie tuvo más éxito en esto que las mulatas. En la década de 1620, Thomas Gage, fraile dominico que apostató en 1641 de la fe católica y se hizo ministro protestante, describió el complicado y lujoso vestido de las mulatas de la capital del virreinato septentrional:

> El vestido y atavío de las negras y mulatas es tan lascivo, y sus ademanes y donaire tan embelesadores, que hay muchos españoles, aun entre los de la primera clase, que por ellas dejan a sus mujeres. Llevan de ordinario una saya de seda o de indiana finísima recamada de randas de oro y plata, con un moño de cinta de color subido con sus flecos de oro y con caídas que les bajan por detrás y por delante hasta el ribete de la basquiña. Sus camisolas son como justillos, tienen sus faldetas, pero no mangas, y se las atan con lazos de oro o de plata. Las de mayor nombradía usan ceñidores de oro bordados de perlas y piedras preciosas. Las mangas son de rico lienzo de Holanda o de la China, muy anchas, abiertas por la extremidad, con bordados; unas de sedas de colores, y otras de seda, oro y plata, largas hasta el suelo. El tocado de sus cabellos, o más bien de sus guedejas, es una escofieta de infinitas labores, y sobre la escofieta se ponen una redecilla de seda, atada con una hermosa cinta de oro, de plata o de seda que cruza por encima de la frente, y en la cual se leen algunas letras bordadas que dicen versos o cualquier pensamiento de amor. Cúbrense el pecho con una pañoleta muy fina que se prenden en lo alto del cuello a guisa de rebocillo, y cuando salen de casa añaden a su atavío una mantilla de limón o cambrai, orlada de una randa muy ancha o de encajes; algunas la llevan en los hombros, otras en la cabeza; pero todas cuidan de que no se les pase de la cintura y les impida lucir el talle y la cadera. Hay varias majas que se echan la mantilla al hombro, pasándose una punta por el brazo derecho y tirándose la otra al hombro izquierdo, para tener libres las mangas y andar con mejor garbo; pero se encuentran otras en la calle que, en lugar de mantilla, se sriven de una rica saya de seda, de la cual se echan parte al hombro izquierdo y parte sostienen con la mano derecha, teniendo más trazas de jayanaes atolondrados que de muchachas honradas. Sus zapatos son muy altos y con muchas suelas, guarnecidas por

José de Alcíbar, *De Español, y Mulata, nace Morisca*, 1778 (detalle de cat. 29)

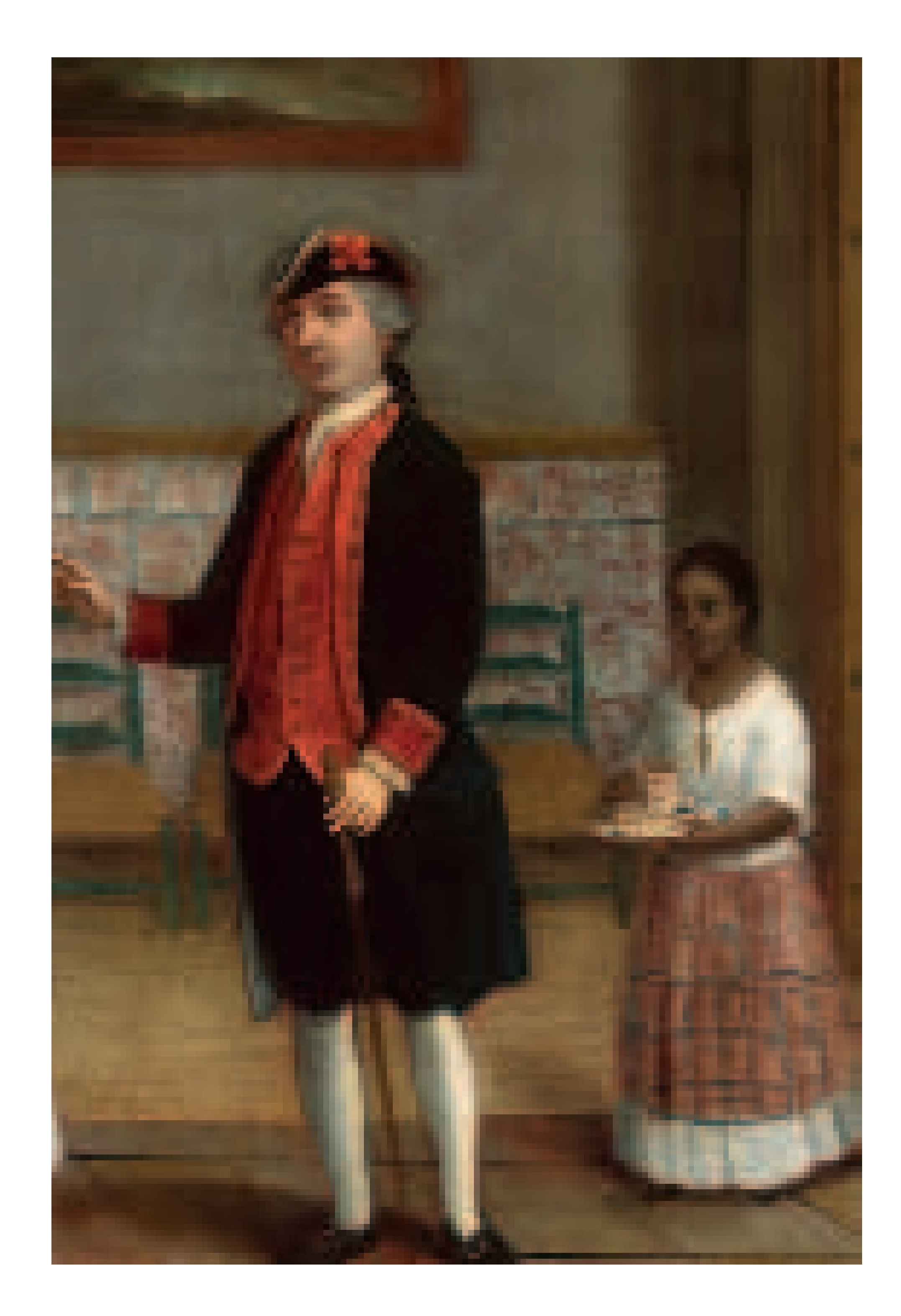
José de Alcíbar, *De Español, y Mestiza, nace Castizo*, 1778 (detalle de cat. 30)

fuera de un borde de plata, clavado con tachuelitas del mismo metal que tienen la cabeza muy ancha. La mayor parte de esas mozas son esclavas, o lo han sido antes, y el amor les ha dado la libertad para encadenar las almas y sujertarlas al yugo del pecado y del demonio[73].

A pesar de haberse pintado casi un siglo después, en 1711, el *Diseño de mulata, hija de negra y español*, atribuido a Manuel de Arellano, parecería la plasmación gráfica de la descripción de Gage. Poco antes de haberse creado esta pintura, Jean de Monségur afirmó que «es muy común ver a las negras en todos esos fandangos continuos, cargadas de telas bellas, de algunas piedras finas y de muchas perlas»[74]. Más allá de que pudiese haber mulatas de fortuna o casadas con quien la tuviese, si podían acceder a todo este aparato es, en la inmensa mayoría de los casos, debido a la baratura de los bienes asiáticos —de hecho, la ropa que asoma en el pecho de la mulata de Arellano parecería ser, con bastante seguridad, una seda china, como las que describe el propio Monségur—.

Esta suerte de «auto-reclasificación racial a través del vestido se complementaba en el mundo hispánico con un complejo sistema legal» que permitía a los individuos alterar su calidad de manera oficial a través de «procesos conocidos como *gracias al sacar* y *autos sobre declaratoria de mestizo*»[75]. Por esta razón la América española mantuvo legislaciones suntuarias por mucho más tiempo que cualquier país europeo. «Las leyes suntuarias —legislación diseñada para controlar la ostentación excesiva, particularmente a través de la reglamentación del vestido— son empleadas únicamente en culturas donde es posible aparentar otro estatus a través de la ropa»[76]. De esta suerte, se mantuvieron en vigor las disposiciones dictadas por Felipe II en 1571 que mandaban que:

Ninguna negra libre ó esclaba, ni mulata, traiga oro, perlas ni seda; pero si la negra o mulata libre fuere casada con español, pueda traer unos zarcillos de oro con perlas y una gargantilla, y en la saya un ribete de terciopelo, y no puedan traer ni traigan mantos de burato, ni de otra tela, salvo mantellinas que lleguen poco mas abajo de la cintura, pena de que se les quiten y pierdan las joyas de oro, vestido de seda y manto que trajeren[77].



José de Alcíbar, *De Español, y Albina, nace Torna atrás*, 1778 (detalle de cat. 31)

Las excepciones contempladas por la propia legislación —más allá de la dificultad para imponerla— abrían sin duda la puerta a su incumplimiento[78], tal como vimos por las descripciones hechas por los viajeros arriba citados.

Ahora bien, la evidencia apunta a que el acceso a estos patrones de consumo no estaba reservado a alguna mujer afrodescendiente que lograse subyugar amorosamente a algún español. En una sociedad dinámica como la novohispana, donde «desde el virrey hasta el esclavo, todos se meten en ventas y compras cada uno según sus medios, su favor y su crédito»[79], o sea, donde por medio del trabajo y el comercio se podía mejorar la condición propia, se fuese hombre o mujer, resultaría que «salvo entre las altas jerarquías, existía cierta dignidad y confort al alcance de las personas libres de color afortunadas y de talento»[80]. Y ejemplos no faltan:

> Muchas afromestizas libres preferían ser empleadas domésticas o podían llegar a ser amas de llaves de hogares ricos. Algunas mulatas libres manejaban oficio o trabajos propios, viviendo en sus propios hogares. Eran parteras, vendedoras de legumbres, vendedoras ocasionales de comida cocinada como los *tamales*. Destacó una emprendedora morena libre, Gregoria Estefanía, que llegó a obtener en ocho ocasiones el contrato para la limpieza de la basura en la ciudad de Puebla, por un pago de 150 pesos por año entre 1601 y 1615[81].

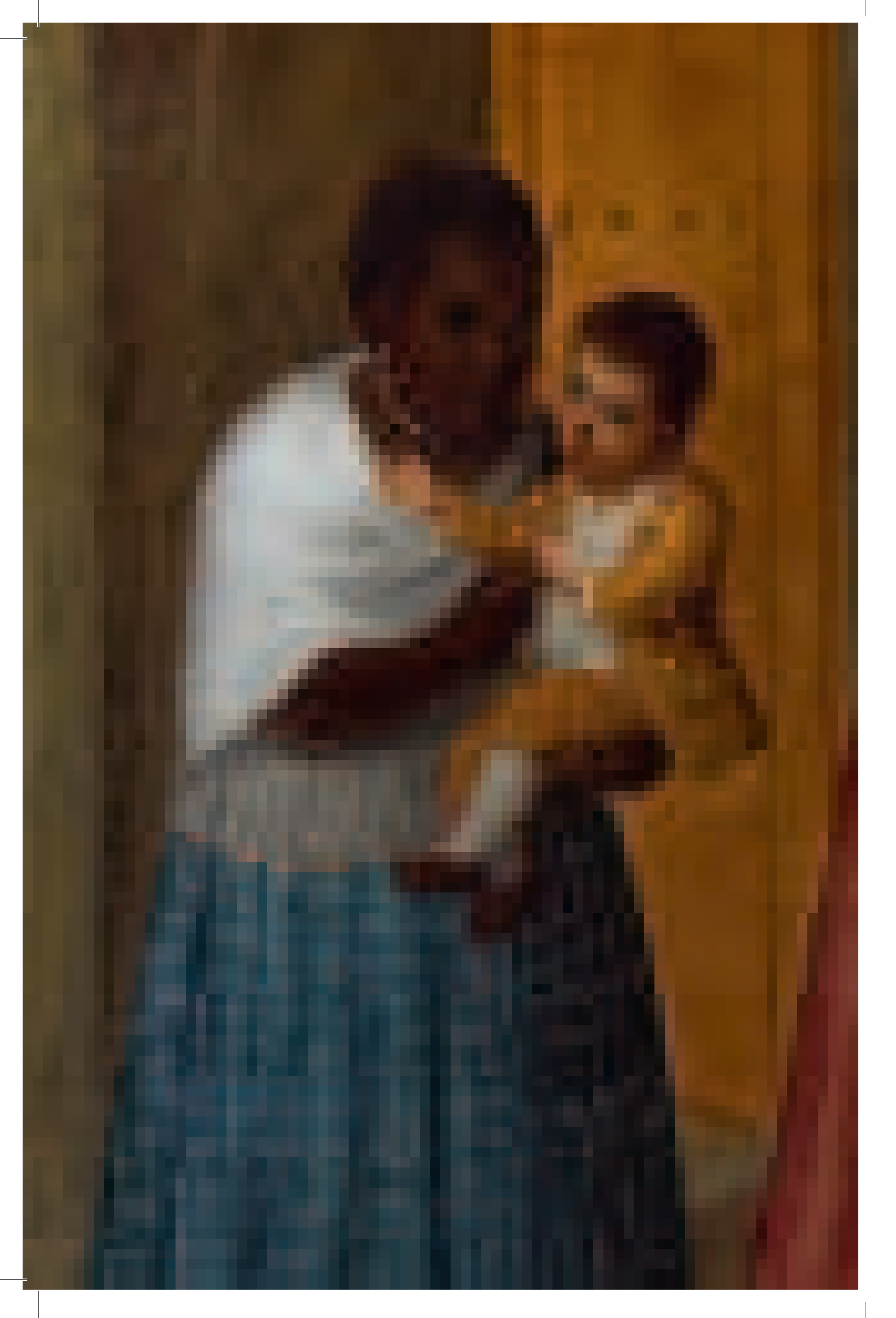
En la ciudad de México, de acuerdo al censo de 1753, el 42% de los mulatos varones era criado, un 15% cochero —–un oficio en el cual son representados a menudo en los cuadros de castas—, un 9% era sastre y 3% era zapatero[82]. Entre el 31% restante había «una amplia gama de trabajos, en su mayoría artesanales, entre ellos los de carpintero, arriero, sillero, baratillero, escarchador, tonelero, tejedor, velero, sayalero, bordador, aguador, carrocero, locero o sacristán»[83]. Incluso entre estos rangos medios y populares era posible avanzar profesionalmente y obtener reconocimiento social. Así, por ejemplo, Ignacio Ybarra, mulato oficial de sastre, inquilino de diversas accesorias en el Colegio de Vizcaínas por cerca de



Anónimo, *De Negro y Yndia nace Loua*, c. 1785-1790 (detalle de cat. 14)



Anónimo, *De Sanbaigo y Yndia nace Albarasado*, c. 1785-1790 (detalle de cat. 15)



cincuenta años a fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX, amén de siempre estar al corriente con sus pagos de alquiler, gozaría además del prestigio suficiente para ser llamado como testigo en 1810 de la apertura forzosa de la accesoria 16 del mismo colegio[84], cuyo arrendatario la había abandonado ante la voluminosa deuda acumulada. En ese mismo año, el sobreestante del colegio, encargado de recolectar los alquileres de las accesorias del mismo, le dio a Ybarra en dos ocasiones tratamiento de «don»[85] y le llamó «señor maestro», con lo cual no cabría mayor duda de que, si según el censo de Revillagigedo de 1790[86] era aún oficial, habría progresado hasta el rango de maestro veinte años después.

En el propio censo de 1753 de la ciudad de México también se da testimonio de afrodescendientes que lograron llegar más lejos en el ascenso social: así, tres mulatos «declararon ser pintores, lo cual atestigua que la tradición del pintor del siglo XVII Juan Correa siguió presente en el siglo XVIII»[87], además de que dos «se declararon como plateros y batihojas, gremio de prestigio y poder económico, formado por españoles o criollos y que al menos formalmente prohibía en sus ordenanzas recibir como aprendices a personas de color quebrado»[88]; aquí, nuevamente, la realidad terminaría rebasando a la reglamentación. Varios mulatos también declararon ser «dueños de comercios, sobre todo de lecherías y cigarrerías», mientras que otros «manifestaron ser flauteros, danzantes o tocadores de tambor» —tal como sería el caso de la pintura de Alcíbar de esta muestra, *De Cambujo, y Mulata, nace Albarazado* (1778 [cat. 34])— y otros estaban «dedicados a oficios militares como capitán o arcabucero. Asimismo algunos pocos dicen tener trabajos relacionados con las letras como escribientes y libreros o dueños de "cajoncitos de libros"»[89].

En cuanto a las mulatas censadas en ese mismo año, el 60% declaraba una profesión:

> En los tipos de oficio las trabajadoras dijeron ser además de criadas o amas de leche, lavanderas, vendedores, mandaderas de convento o cocineras y en menor número, dueñas de cigarrerías o alfeñiqueras. Llama la atención la presencia de una mulata «música» que vivía

José de Alcíbar, *De Español, y Mulata, nace Morisca*, 1778 (detalle de cat 29)

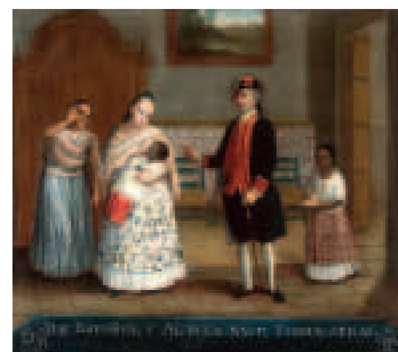
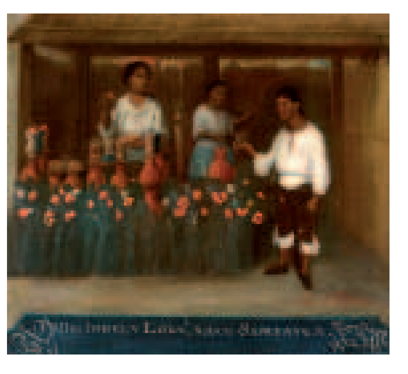
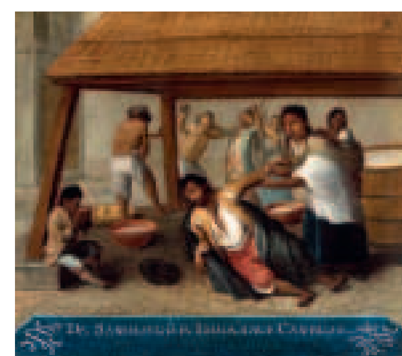
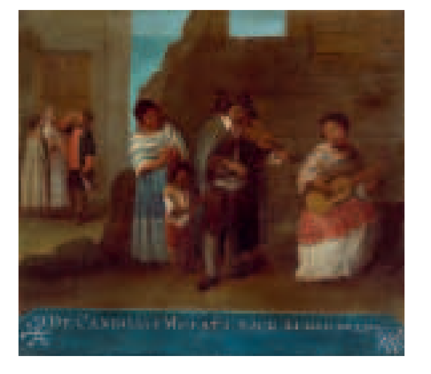
en la calle de Alcaicería con dos hijos y una hermana, y otras tres encargadas de una escuela de niñas, lo que revela que existieron ciertas oportunidades de movilidad social y económica[90].

Más allá de la capital, Frederick Bowser ha podido documentar el caso de un mulato en Michoacán, en 1759, quien «compró un terreno por 290 pesos, construyó tres casas en él (una para residencia propia y las demás para alquilar) y en 1781 revendió la propiedad por 1 200 pesos»[91].

Otra cosa es la cambiante actitud de los grupos de origen europeo y las propias autoridades frente a esta evolución. Mientras que al celebrar matrimonios en la primera mitad del siglo XVIII aún se respetaba «la libre elección de pareja, y las alegaciones de inferioridad racial, basadas en antecedentes de esclavitud, no se tenían por aceptables», recurriéndose a lo sumo a «motivos de desigualdad económica», bien distinta resultó la situación tras la real pragmática de Carlos III, de 1776, «que limitaba drásticamente la libertad de matrimonio al estipular que los contrayentes menores de veinticinco años de edad requerían del consentimiento paterno»[92], con la que la oposición de unos padres a un matrimonio por motivos de calidad quedaba jurídicamente sancionada.

En cuanto a los criollos novohispanos, si aún a fines del siglo XVII una figura tan destacada como Juana Inés de la Cruz cantaba loas a los negros y mulatos de la Nueva España[93], la situación parece haber cambiado ya considerablemente a mediados del Siglo de las Luces. Así, en 1746 Andrés de Arce y Miranda, en carta enviada a Juan José de Eguiara y Eguren para contribuir a la *Bibliotheca Mexicana*, con la que se buscaba refutar los señalamientos del deán alicantino Manuel Martí de que no había letras ni cultura en América, decía que «se debe recelar que la preocupación en que en la Europa están de que todos somos mezclados (o como decimos champurros)»[94], pues eso «influyó no poco en el olvido en que tienen los trabajos y letras de los beneméritos», al considerar que la gente descendiente de africanos no podía alcanzar altas luces. Frente a estas posturas que los señalaban también a ellos como degenerados, los «criollos emplearon una contraestrategia para frenar este ataque a su posición social [...] celebraron la cultura de dos de las tres raíces mexicanas: los españoles de tez blanca y los indígenas precolombinos. Al mismo



José de Alcíbar, 1778

28. *De Español, e India, nace Mestiza*
29. *De Español, y Mulata, nace Morisca*
30. *De Español, y Mestiza, nace Castizo*
31. *De Español, y Albina, nace Torna atrás*
32. *De Indio, y Loba, nace Sambayga*
33. *De Sambaygo, e India, nace Cambujo*
34. *De Cambujo, y Mulata, nace Albarazado*, 1778



tiempo, los criollos blancos menospreciaban la tercera raíz [...]» africana[95]. Así, una de las grandes mentes novohispanas del siglo XVIII tardío, el jesuita Clavijero, «excluye de la nación mexicana a "los viles esclavos negros y sus descendientes"»[96]. No obstante, aún a finales del siglo, encontramos intelectuales novohispanos a quienes la indistinción social y racial parece no importarles mucho. Tal es el caso de Juan de Viera, quien escribía en 1778 lo siguiente:

Anónimo, *Vistas de la plaza mayor de México, la alameda y el canal de Iztacalco*, c. 1635-1640 (detalle de cat. 1)

> Qualesquiera oficial sale en los dias de fiesta con tanta dessencia y ostentacion como si fuera un Flotista, vestido de mas galones que si fuera un veinte y quatro, con dos Reloxes, como el hombre mas dessente, y de la misma manera se presentan sus Mugeres, que no se distinguen en el traje de las más señoras. Es una maravilla verlas en los templos y en los paceos: de modo, que muchas vezes no se puede conocer qual es la Muger de Conde, ni qual la de Sastre[97].

3. CONSUMO Y BIENES ASIÁTICOS EN LOS CUADROS DE CASTAS

Consideramos que con lo expuesto en los apartados anteriores podemos ahora pasar a revisar las obras que el público contempla en esta muestra, en el aspecto de la cultura material presente en ellos y su uso por parte de los sectores étnicamente mezclados[98].

Comenzaremos por la obra más antigua, el biombo con la vista de la Plaza Mayor de la ciudad de México [cat. 1]. En el extremo inferior derecho podemos apreciar cómo dos indios están dialogando —o comprando— en uno de los cajones de la plaza con un tendero que ofrece utensilios de hierro y medias de variados colores[99], que bien podrían ser de Oriente. Además, conduciendo como cochero el carruaje oscuro donde van los miembros de la Audiencia, encontramos a un hombre de origen africano elegantemente ataviado, lo mismo que los dos criados negros que llevan la silla de manos que va cruzando la Acequia Real. Si bien en este caso el vestido derivaría de su trabajo, no dejamos de notar que los africanos y afrodescendientes vestían plenamente a la europea.

En cuanto a la primera de las series de castas, la atribuida —con casi absoluta certeza— a Rodríguez Juárez, tenemos cuatro magníficos lienzos. En el primero de ellos, *De castizo y española, produce española* (c. 1720 [cat. 23]), la mujer española lleva un ikat «jaspe» de algodón con faja, de influencia mallorquina, y una falda de seda, muy verosímilmente china y que por la apariencia dorada y brillante podría ser un brocado o una primavera[100]. En *De mulato y mestiza, produce mulato, es torna atrás* (c. 1720 [cat. 25]), la mestiza está vestida con una camisa que utiliza un tejido de la tierra, pero aquella es de forma europea; sobre el pecho lleva un vistoso listón rojo, que bien podía haber sido europeo, chino[101] o novohispano, en cuyo caso estaría hecho con la seda en bruto importada a través del galeón[102].

En *De español y de india, produce mestizo* (c. 1720 [cat. 22]) la india porta un elegante huipil con abundante listonería, que podría tener similar origen al caso anterior. En el último óleo de esta serie, *De español y mulata, produce morisca* (c. 1720 [cat. 24]), la mulata lleva la cabeza cubierta con un paliacate, nombre que deriva del puerto de Pulicat en la costa de Coromandel, donde los portugueses establecieron una factoría comercial en 1502 y de cuyo *hinterland* provenían estos pañuelos que se han convertido hoy en algo muy mexicano, al punto que fuera de los círculos académicos todo mundo en México desconoce su origen.

Pasando a los dos lienzos de la espléndida serie de Miguel Cabrera —tal vez la mejor en factura de todas las series de castas—, en el cuadro *De Negro y de India, China cambuja* (1763 [cat. 26]), la mujer lleva un rebozo «primavera»[103], muy probablemente novohispano pero con influencia de los tejidos de Asia. La pequeña niña lleva una vistosa falda de algodón pintado que tal vez podría ser una sarasa[104]. Según nos dice Monségur para comienzos del siglo XVIII —aunque según lo que señala Nakamura dicho comercio no hizo sino crecer en la centuria— esta clase de textiles era de lo más demandado en Nueva España. Junto a las sarasas encontramos las *chitas*[105] y *cambayas*[106], que más que en diseños parecen haberse distinguido por su calidad.

En tres de los seis cuadros de José de Alcíbar —pintados en 1778— que se presentan podemos notar con claridad la representación de estos mismos textiles asiáticos. En *De Español, y Mulata, nace Morisca* [cat. 29] y *De Español, y Albina, nace Torna atrás* [cat. 31]las mujeres de las parejas visten faldas de algodón pintado[107] de los tipos descritos en la serie anterior. Muy interesante es el cuadro *De Español, e India, nace Mestiza* [cat. 28], en el que la mujer fabrica zapatos en su pequeña alacena, mientras su marido, un buhonero, se apresta a vender ropa que quizás podría ser de segunda mano —una casaca de hombre y una falda azul que podría estar pintada o brocada incluso—.

La última de las series, pintada entre 1785 y 1790, anónima, es la única que se presenta completa. Menos académica que las anteriores, es sin embargo la más interesante como documento por la variedad de escenas y situaciones que presenta. De entrada, es de notarse que de los dieciséis lienzos solo uno, *De Castiza y Español nace Española* [cat. 8], muestra una escena campirana y contemplativa. Todos los demás exponen a los personajes en actividades «útiles», muy en el sentido de lo que la Ilustración esperaría de la población. Contemporánea del censo de Revillagigedo de 1790, la serie sería el retrato de una sociedad próspera gracias a la laboriosidad[108] de todos sus miembros en los más diversos ramos[109].

En cuanto a la cultura material asiática, las faldas de algodón pintado siguen haciéndose presentes en los lienzos *De Mestiza y Español nace Castiza* [cat. 7] y *De Español y Negra nace Mulata* [cat. 9], las cuales se han transformado a la moda neoclásica. En este último también vemos un aparador con loza azul y blanca, que también se



Anónimo, *De Loua y Yndio nace Sanbaigo*, c. 1785-1790 (detalle de cat. 17)



Anónimo, *De Chamiso y Canbuja nace Chino*, c. 1785-1790 (detalle de cat. 20)

halla sobre la estufa. Estos utensilios bien podrían ser de porcelana china[110] o de mayólica novohispana, la cual, desde el siglo XVI, imitó y reelaboró patrones orientales.

En tres de los lienzos notamos a hombres que van medio desnudos, lo cual contrasta con el rico ropaje asignado a todos los personajes de las series de castas de principios del siglo XVIII. ¿Qué ocurrió? Más allá de que se produjese un cambio en la mirada del pintor[111], lo cual es plausible, ¿no recogería también algún cambio en las condiciones de vida? Ya se ha señalado arriba un retroceso en el poder adquisitivo de los habitantes de la capital virreinal a partir de 1780 —si no antes—. Asimismo, el comercio asiático, la llave que abría la puerta del consumo a las clases menesterosas, si bien creció en el siglo XVIII, no lo hizo al ritmo de la población. Con ello, proporcionalmente, habría menos bienes orientales baratos disponibles a fines del siglo XVIII que a principios de este. A su vez, el comercio atlántico, que creció aceleradamente en el siglo, aún no podía ofrecer las telas baratas que la revolución industrial proveería en la centuria siguiente. Sin embargo, haríamos mal en confundir esta pobreza textil con pobreza absoluta. El II conde de Revillagigedo se refería sobre la plebe de la capital, empleada en la gigantesca fábrica de tabacos, al siguiente tenor:

> Gastan muchos operarios jornales crecidas; pero en vez de gastar una parte en su comida y reservar la otra para vestirse, no cuidan de este último. Se mantienen en una indecente desnudez y ociosidad, trabajando sólo unos pocos días para alimentarse y embriagarse todos los demás[112]. Este abandono pudo tener su origen en la carestía y escasez de los géneros que ocasionaba el sistema de las Flotas [...] Mandé que se retuviese un tanto de su jornal a los operarios de las fábricas de tabaco, y en éste quedaron vestidos de una vez 6 000 personas. Otro tanto se hizo con los operarios de la casa de moneda, los cargadores de Aduana, y cuantos tienen relación o dependencia en oficinas del Rey y públicas[113].

Lo que también podía estar sucediendo —y es lo que nos inclinamos a pensar— es que un mayor control por parte de las autoridades y una mirada social más rigurosa estuviesen cerrando vías de promoción social a través del vestido. Con ello, invertir sumas importantes



para ingresos modestos en ropa habría perdido sentido. Así, mientras que los relatos seis y setecentistas presentarían una imagen de «lujo, prosperidad y emulación exitosa [...] la imagen colegida de los relatos decimonónicos es llamativamente distinta. La emulación se describía cada vez más como algo imposible, y los intentos de la población de color por vestirse con elegancia eran vistos como patéticos e incluso grotescos»[114]. Al menos en este sentido la Ilustración

Anónimo, *Escenas de campo*, c. 1750-1760 (detalle de cat. 3)

habría mostrado su cara menos amable: con su afán, su cuasi manía clasificatoria, habría producido una sociedad más rígida y con espacios que circunscribían las opciones de los miembros más desfavorecidos, a pesar de proclamarse libertadora del hombre.

4. CONCLUSIONES. NUEVA ESPAÑA: PIONERA DE LA REVOLUCIÓN DEL CONSUMO EN OCCIDENTE[115]

En este ensayo hemos abordado «eclécticamente» una cuestión de historia del arte ligándola con la historia social y económica. Nos excusamos si en el proceso hemos cometido algún atropello, pero «nadie aprende el oficio de *connoisseur* o el de diagnosticador si se limita a poner en práctica reglas preexistentes» y, como receta Carlo Ginzburg acertadamente, hemos tenido que poner en juego «elementos imponderables: olfato, golpe de vista, intuición»[116]. Creemos no obstante que hemos mostrado que los cuadros de castas van de la mano con las fuentes literarias, procesales y censales en la caracterización de la población de sangre mezclada[117].

Este peculiar género pictórico surgiría también en un contexto singular: en la primera ciudad verdaderamente globalizada, «que no fue Cantón, Pekín, Madrid, Londres ni Constantinopla», sino «la ciudad de México, el mismo lugar cuyos habitantes, tras el exitoso tornaviaje de Urdaneta de las Filipinas, llegarían a creer que serían el centro del mundo»[118]. Con este episodio y el establecimiento de la nao de China se abrió paso a una «cultura masiva del consumo, en la que sus elementos articuladores se centran en la baratura de los precios de los objetos, su sencillez, su adaptación para responder a los hábitos locales americanos y su mediana u ordinaria calidad»[119]. Las otras dos patas en las que reposaría el sistema serían «la fuerza de compra proporcionada por las minas»[120] y una sociedad que ofrecía a casi cualquiera de sus miembros posibilidades de mejora social —probablemente más por necesidad, ante la perenne escasez de mano de obra que primó durante al menos un siglo (1580-1680), que por voluntad—.

No solo indios y españoles hallaron allí un hueco; también «los descendientes de africanos ocupaban un lugar notable en la conformación de la sociedad, dedicándose a una amplia gama de oficios y trabajos, muchos de ellos del sector medio»[121]. Y con los ingresos obtenidos en su trabajo y su comercio, pudieron emular, a través del consumo, y en particular del consumo de textiles asiáticos, a los sectores más encumbrados y, con ello, obtener reconocimiento social. Puesto que si «Hersh y Voth (2009) calculan una ganancia de bienestar para el consumidor inglés medio de al menos un 10% en 1800 como resultado tan sólo del consumo de azúcar y té»[122], ¿cuánto no habrían ganado en bienestar los consumidores novohispanos con las telas, la porcelana, los muebles, las especias asiáticas?

El último cuarto del siglo XVI novohispano produjo entonces, aunque involuntariamente, la «high wage-low price formula»[123] que tan exitosos hicieron a los Estados Unidos en el siglo XX: a la dolorosa contracción de la población nativa tras el segundo gran *cocolixtle* habría seguido una potente elevación en salarios[124] que habría aumentado mucho las posibilidades de consumo de indios y castas; por otra parte, los comerciantes y conquistadores de Filipinas, al lograr el acceso directo a los mercados asiáticos, habrían puesto la otra parte de la ecuación para expandir el mercado: los bajos precios de las manufacturas, en especial de los textiles. Y todo el flujo, evidentemente, no habría sido posible sin la producción argentífera, agrandada también por un invento, ese sí voluntario, en suelo novohispano: el descubrimiento del proceso de beneficio de la plata y el oro por amalgamación.

Esta feliz conjunción de factores permite pensar por qué los novohispanos se vieron como «un nuevo pueblo elegido»[125], de lo cual la Virgen de Guadalupe, con el relato de sus milagrosas apariciones, no sería sino la confirmación. Pero donde Guadalupe obraría el verdadero milagro sería en hacer de todos los novohispanos «en todos sus colores y cruzas, sus hijos sagrados»[126]. Lo que resulta paradójico es que esta audaz maniobra se dio en un contexto de una sociedad y mentalidad barrocas[127], tan a menudo ninguneadas por la Ilustración, hija del racionalismo, que si bien abrió anchos caminos al desarrollo humano, también canceló otras veredas hasta entonces dichosamente transitadas.

Fuentes primerias

Archivo Histórico José María Basagoiti del Colegio de Vizcaínas, ciudad de México

Archivo Histórico del Estado de México, Toluca

Padrones

Archivo Histórico de Notarías de la Ciudad de México

Notaría 113, Juan de Cartagena Valdivia

1. Parte de esta investigación fue posible gracias al generoso apoyo del Programa de Becas Posdoctorales de la UNAM que el autor agradece tanto a la Facultad como a la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA).

2. Efraín Castro Morales. «Los cuadros de castas de la Nueva España», *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, 20, 1983, pp. 671-690.

3. María Concepción García Sáiz. *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*, Milán, Olivetti, 1989. Pionero también fue el volumen de la revista *Artes de México*, editado por Margarita de Orellana (n.º 8, verano de 1990).

4. Por ejemplo, de Elena I. Estrada de Gerlero. *La reforma borbónica y las pinturas de castas novohispanas*, México, UNAM-IIE, 1995.

5. Ilona Katzew. *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII*, Madrid, Turner/Conaculta, 2004.

6. Guadalupe Álvarez de Araya Cid. «Géneros de la pintura, pintura de género: hacia una nueva lectura de la pintura de castas», *Revista 180*, 44, diciembre de 2019, pp. 17-28; Maëva Riebel. «La peinture de castes ou la conquête esthétique de l'Amérique», *Cahiers d'études romanes*, 29, 2014, pp. 149-159.

7. Magali M. Carrera. *Imagining Identity in New Spain: Race, Lineage, and the Colonial Body in Portraiture and Casta Paintings* (Joe R. and Teresa Lozano Long Series in Latin American and Latino Art and Culture), University of Texas Press, ed. de Kindle.

8. Nina M. Scott. «Measuring Ingredients. Food and Domesticity in Mexican *Casta* Paintings», *Gastronomica*, 5 : 1 invierno de 2005, pp. 70-79.

9. Sarah Cline. «Guadalupe and the Castas: the power of a singular Colonial Mexican painting», *Mexican Studies*, 31 : 2, verano de 2015, pp. 218-247.

10. Carlos Federico Campos Rivas. «El diálogo taxonómico entre la pintura de castas y el cientificismo racial: el caso de José Joaquín Magón», *Kaypunku*, 3 : 2, junio de 2016, pp. 177-221. Luis Augusto Mora Bautista y Abel Fernando Martínez Martín. «Interdiscursividad en la serie de cuadros de castas *atribuida* al pintor novohispano José Joaquín Magón», *Historia y Memoria*, 8, 2014, pp. 245-295.

11. Katzew (2004), p. 9.

12. Deva Álvarez Argüelles. «El mobiliario del siglo XVIII a través de la pintura de castas», *Res Mobilis. Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, 8 : 9, 2019, pp. 16-34.

13. Carlos Alberto González Sánchez ha subrayado minuciosamente el papel de la imagen como objeto de estudio y fuente documental de suma utilidad, ya no monopolio exclusivo de los historiadores del arte, sino un verdadero campo de estudio interdisciplinar que algunos profesionales han denominado «historia de la cultura visual», realidad en donde confluyen no solo la historia y el arte, sino también la filosofía, la antropología, la literatura, la sociología y —ahora agregamos— la economía. Sobre estos puntuales planteamientos teóricos, *vid.* Carlos Alberto González Sánchez. *El espíritu de la imagen. Arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma*, Madrid, Cátedra, 2017.

14. Peter Burke. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, trad. del inglés de Teófilo Lozoya, Barcelona, Crítica, 2001, p. 123.

15. Carlo Ginzburg. *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, trad. del italiano de Carlos Catroppi, 2^{a} reimp., 1^{a} ed., Barcelona, Gedisa, 1999 (1986) [*Mitti, emblemi, spie*], p. 145.

16. Burke (2001), p. 235.

17. *Vid.* el capítulo 3 de Matthew Restall. *Los siete mitos de la conquista española*, Barcelona, Paidós, 2004.

18. *Vid.* Andrés Calderón Fernández. «La crisis demográfica de la Nueva España en el siglo XVI: nuevas perspectivas de un viejo debate», en *Mirando a Nueva España en otros espejos*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016, pp. 90-112.

19. *Vid.* Enriqueta Vila Vilar. *Hispanoamérica y el comercio de esclavos*, 2^{a} ed., Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015.

20. Jake Frederick. «Without impediment: Crossing racial boundaries in Colonial Mexico», *The Americas*, 67 : 4, abril de 2011, p. 498.

21. Frederick (2011), p. 499. La traducción es de los autores.

22. Giovanni Francesco Gemelli Careri *apud* Jacques Lafaye. «La sociedad de castas en la Nueva España», *Artes de México*, 8, verano de 1990, p. 29.

23. Lafaye (1990), p. 29.

24. *Vid.* Castro Morales (1983), pp. 679-680.

25. Jean-Paul Zúñiga. «"Muchos negros, mulatos y otros colores". Culture visuelle et savoirs coloniaux au XVIIIe siècle», *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 68 : 1, enero-marzo 2013, p. 52.

26. Se trata de Juan Vicente de Güemes Pacheco de Padilla (1738-1799), que fue virrey de la Nueva España de 1789 a 1794.

27. Lafaye (1990), p. 29.

28. Rebecca Earle. «"Two Pairs of Pink Satin Shoes!!" Race, Clothing and Identity in the Americas (17^{th}-19^{th} centuries», *History Workshop Journal*, 52, otoño de 2001, p. 181. Traducción de los autores.

29. Katzew (2004), p. 109.

30. Otras mediciones de bienestar biológico, como la estatura, también apuntan en este sentido, *vid.* Rafael Dobado González y Alfredo García Hiernaux. «Two worlds apart: Determinants of height in late 18^{th} century central Mexico», *Economics & Human Biology*, 24, 2017, pp. 153-163.

31. Leticia Arroyo Abad, Elwyn Davies y Jan Luiten van Zanden. «Between conquest and independence: Real wages and demographic change in Spanish America, 1530-1820», *Explorations in Economic History*, 49, 2012, pp. 149-166; Amílcar E. Challú y Aurora Gómez Galvarriato. «Mexico's real wages in the age of the Great Divergence, 1730-1930», *Revista de Historia Económica*, 33 : 1, marzo de 2015, pp. 83-122.

32. La razón detrás de esto era, antes que nada, la ecuación poca población y muchos recursos, con lo cual, «food was cheap and abundant, something which did not fail to impress visiting Spaniards, accustomed to scarcity and the high prices of food in Europe», Scott (2005), p. 74, *apud* Janet Long.

33. Challú y Gómez Galvarriato (2015), p. 94.

34. Fray Agustín de Vetancurt. *Teatro mexicano. Descripción breve de los sucesos ejemplares, históricos, políticos y militares y religiosos del Nuevo Mundo Occidental de las Indias*, México, Imprenta de I. Escalante, 1871 (1698) (Biblioteca Histórica de la Iberia, VIII), tomo II, p. 226. Disponible en:

http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080017653_C/1080017654_T2/

35. Katzew (2004), p. 109.

36. *Vid.* Oliver Zunz. *Why the American century?*, Chicago, University of Chicago Press, 1998, en especial el capítulo 4, «Turning Out Consumers», y el capítulo 5, «Deradicalizing Class».

37. *Vid.* una amplia exploración del caso en Philip Mansel. *Dressed to Rule. Royal and Court Costume from Louis XIV to Elizabeth II*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2005, así como Peter Burke. *La fabricación de Luis XIV*, San Sebastián, Nerea, 1995.

38. Mansel (2005), p. XIII.

39. Maxine Berg. «In pursuit of luxury: Global History and British consumer goods in the eighteenth century», *Past & Present*, 182, febrero de 2004, pp. 85-142. La autora menciona cómo «Asian manufactured goods — silks and fine cottons, porcelain, ornamental bronze and brassware, lacquer, ivory and paper goods — became imported luxuries in Europe. These goods were special luxuries for Europeans: they were not the ancient or Persian luxuries of corruption and vice, the gold and rubies of the Indies. They were luxuries associated with a civilized way of life, appealing especially to the middling classes», p. 94.

40. También llamado nao de China, nombre con el que se conocían las embarcaciones del imperio español que cruzaban el océano

Pacífico, una o dos veces por año, entre Manila y algunos puertos de Nueva España, principalmente Acapulco, pero también Bahía de Banderas, San Blas y Cabo San Lucas. El nombre del galeón variaba según la ciudad de destino. *Vid.* Glyn Williams. *The Prize of All the Oceans: The Dramatic True Story of Commodore Anson's Voyage Round the World and How He Seized the Spanish Treasure Galleon*, Nueva York, Viking, 1999, p. 4.

41. Marita Martínez del Río de Redo. «La influencia oriental en el mueble mexicano», *Artes de México*, 118, 1969, p. 17.

42. Mariano Bonialian. *China en la América colonial. Bienes, mercados, comercio y cultura del consumo desde México hasta Buenos Aires*, México, Instituto Mora/ CONACyT/Biblios, 2014, p. 39.

43. *Ibid.*, p. 112.

44. *Ibid.*, p. 38.

45. «[…] the Indians and blacks care only for the linens of China and the Philippines», citado en Peter Gordon y Juan José Morales. *The Silver Way. China, Spanish America and the birth of globalisation, 1565-1815*, Hong Kong, Penguin, 2017, p. 36.

46. *Vid.* Rafael Dobado, Alfredo García Hiernaux y David Guerrero Burbano. «West versus East: Early Globalization and the Great Divergence», *Documentos de Trabajo de la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales*, 8, 2013.

47. Antonio de Morga. *Sucesos de las Islas Filipinas. Dirigido a don Cristoval Gomez de Sandoual y Rojas, Duque de Cea. Por el Doctor Antonio de Morga, Alcalde del Crimen, de la real Audiencia de la Nueva España*, México, Geronymo Balli, 1609, f. 167r., disponible en https://archive.org/details/sucesosdelasisla00morg/

48. Joaquín García Icazbalceta. *Don Fray Juan de Zumárraga. Primer obispo y arzobispo de México. Estudio biográfico y bibliográfico*, México, Antigua Librería de Andrade y Morales, 1881. Documentos, n.º 1, «Carta á Su Majestad, del Electo Obispo de México, D. Fr. Juan de Zumárraga (27 de agosto de 1529)», p. 38.

49. Yuko Nakamura. *Importación y mercado interno en Nueva España, 1767-1810*, tesis doctoral, El Colegio de México, 2000, p. 191.

50. Jean de Monségur. *Las nuevas memorias del capitán Jean de Monségur*, ed., pról. e intr. de Jean-Pierre Berthe, trad. del francés de Florence Olivier, Blanca Pulido e Isabelle Véricat, México, UNAM-IIH/IFAL/CEMCA, 1994 (Historia Novohispana, 50).

51. *Ibid.*, p. 136.

52. *Ibid.*, pp. 200-201.

53. «El cargamento que llega regularmente a Acapulco en estos galeones, en todos los meses de diciembre o enero de cada año, está compuesto por mercancías de China y de las Indias Orientales, de las costas de Coromandel y de Bengala, y como *son casi todas de la misma clase las que se mandan de Europa a México*, que se benefician allí en dinero contante y se despachan a mucho mejor precio, siempre tienen la venta y todo el consumo», Monségur (1994), p. 200.

54. *Ibid.*, p. 86.

55. *Ibid.*, p. 201.

56. Nakamura (2000), p. 192.

57. Antonio José Álvarez de Abreu y el Consejo de Indias. *Extracto historial del expediente que pende en el Consejo real, y supremo de las Indias, a instancia de la ciudad de Manila, y demás de las islas Philipinas, sobre la forma en que se ha de hacer, y continuar el comercio, y contratacion de los texidos de China en Nueva-España. Formado, y ajustado… por un ministro de la tabla, sobre los papeles, y documentos entregados por la Secretaria de Nueva-España*, Madrid, J. de Ariztia, 1736, fol. 37r. (base en línea, *The Making of the Modern World*, consultada el 12 de agosto de 2020).

58. Álvarez de Abreu (1736), fol. 38a.

59. Nakamura (2000), p. 193.

60. «At the end of the century, buyers in Mexico could purchase some thirty different kinds of printed cotton fabrics, while in Spain twelve types were available», Marta V. Vicente. «12. Fashion, race, and cotton textiles in Colonial Spanish America», en Giorgio Riello y Prasannan Parthasarathi. *The Spinning World. A Global History of Cotton Textiles, 1200-1850*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 248.

61. Antonio Ibarra, «Mercancías globales y mercados locales en Nueva España: la circulación interior de "efectos de China" en Guadalajara a fines de la época colonial», *Illes i Imperis*, 18, 2016, pp. 145 y 151.

62. Vicente (2009), p. 248. Traducción de los autores.

63. Juan de Viera, *Breve y compendiosa narración de la Ciudad de Mégico, Corte y cabeza de toda la América septentrional*, 1778, manuscrito, disponible en gallica.bnf.fr/Bibliothèque Nationale de France. Département des manuscrits. Espagnol 281, ff. 18a-19a.

64. Earle (2001), p. 177. Traducción de los autores.

65. Las Leyes Nuevas, promulgadas en noviembre de 1542, pretendieron mejorar la vida de los indios a través de la revisión del sistema de la encomienda y brindándoles una serie de derechos para que vivieran en mejores condiciones sociopolíticas; aunque tuvieron dispareja aplicación, supusieron un marco jurídico operante para los pueblos nativos cristianizados. *Vid.* Fernando Ciaramitaro. «La frontera misionera en México entre conquista espiritual y territorial (Chiapas, territorio yaqui y Californias)», *Anuario latinoamericano*, 6, 2018, p. 177.

66. Frederick (2011), p. 504.

67. «These protection, meager as they were and designed as much to protect Spanish interests as native well-being, were valuable to those who had access to them», Frederick (2011), p. 505.

68. *Recopilación de leyes de los reinos de Indias. Mandadas imprimir y publicar por la Magestad Católica del Rey Don Carlos II, Nuestro Señor*, 5ª ed., Madrid, Roix Editor, 1831 (1680), tomo II, libro VII, título V, ley 1.

69. *Vid.* Fernando Ciaramitaro y Andrés Calderón Fernández. «Negras y mulatas: la lenta extinción de la esclavitud en los conventos de Nueva España», *Travesía*, 21 : 2, julio-diciembre 2019, p. 89.

70. Frederick P. Bowser. «Los africanos en la sociedad de la América española colonial», en *América Latina colonial. Población, sociedad y cultura*, t. 4 de Leslie Bethell (ed.), *Historia de América Latina*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 154.

71. Marcelo da Rocha Wanderley. «Mulatos libres, redes personales y cogniciones en la Nueva España (siglos XVII-XVIII)», en Aurelia Martín Casares (ed.), *Esclavitud, mestizaje y abolicionismo en los mundos hispánicos*, Granada, Universidad de Granada, 2015, p. 137.

72. «The transformative potential of emulation was thus an integral part of Ibero-American racial classifications. In lawsuits individuals might seek to establish their race by demonstrating that they wore the clothing appropriate to their claimed status; when in 1686 Blas de Horta tried to demonstrate that he was not an Indian, he did not summon his parents. Rather, he produced a witness to affirm that he wore "Spanish dress"», Earle (2001), p. 187.

73. Thomas Gage, citado en Margarita de Orellana (ed.), *Artes de México*, 8, verano de 1990, p. 54.

74. Monségur (1994), p. 43.

75. Earle (2001), p. 187. Traducción de los autores.

76. *Loc. cit.*

77. *Recopilación* (1831), libro VII, título V, ley 28.

78. En Sudamérica se ha documentado que «no faltaron en Córdoba […] episodios donde estuvieron involucradas mulatas que intentaron vestir o efectivamente vistieron ropas prohibidas a su calidad», Ana María Martínez de Sánchez. «Vivir y morir en los confines meridionales. Los africanos y sus descendientes en Córdoba del Tucumán», en Aurelia Martín Casares (ed.), *Esclavitud, mestizaje y abolicionismo en los mundos hispánicos*, Granada, Universidad de Granada, 2015, p. 27.

79. Monségur (1994), p. 44.

80. Bowser (2000), p. 155.

81. Norma Angélica Castillo. «Mujeres negras y afromestizas en Nueva España», en Isabel Morant (dir.), *Historia de las mujeres en España y América Latina*, 2ª ed., Madrid, Cátedra, 2005, vol. 2, p. 593.

82. María Elisa Velázquez Gutiérrez. «IX. Juntos y revueltos: oficios, espacios y comunidades domésticas de origen africano en la capital novohispana según el censo de 1753», en Juan Manuel de la Serna Herrera (coord.), *Pautas de convivencia étnica en la América colonial. Indios, negros, mulatos,*

pardos y esclavos, México, UNAM/Gobierno del Estado de Guanajuato, 2005, p. 338.

83. *Ibid.*, p. 339.

84. Archivo Histórico José María Basagoiti del Colegio de Vizcaínas, estante 3, tabla IV, documento 20.

85. Su hijo Bruno —que al ser hijo de castizo y mulata resultaría morisco de calidad— también recibía el tratamiento de don por parte del sobreestante del colegio.

86. Archivo Histórico del Estado de México, Toluca, Padrones, caja 2, expediente 1.

87. Velázquez Gutiérrez (2005), p. 339.

88. *Ibid.*, pp. 339-340.

89. *Ibid.*, p. 340.

90. *Loc. cit.*

91. Bowser (2000), p. 154.

92. Katzew (2004), pp. 52-53.

93. «Aunque en el negro arrebol / negra la esposa se nombra, / no es porque ella tiene sombra, / sino porque le da el sol /de su pureza el crisol, / que el sol nunca se le va». «Castas en los villancicos de Sor Juana», en Margarita de Orellana (ed.), *Artes de México*, 8, verano de 1990, pp. 36-39.

94. Castro Morales (1983), p. 679.

95. Patrick J. Carroll. «El debate académico sobre los significados sociales entre clase y raza en el México del siglo XVIII», en María Elisa Velázquez (coord.), *Debates históricos contemporáneos; africanos y afrodescendientes en México y Centroamérica*, México, INAH/CEMCA/UNAM/IRD, 2011 (Colección Africanía, 7), p. 121.

96. Lafaye (1990), p. 33. De hecho, esta es la visión que trasluce en la serie de castas anónima pintada hacia 1785-1790 presentada en esta exposición. El elemento español tiene siempre un claro efecto revaluador, lo mismo que el indígena, aunque menos acusado; en cambio, es el elemento negro el que siempre muestra una tendencia devaluadora hacia la violencia, el vicio y la desnudez.

97. Viera (1778), f. 53a. En el caso de este eclesiástico, la cuestión de las calidades es apenas mencionada en su trabajo, sin que queden claros los motivos de su silencio. Pero, como podemos ver por los censos de 1753 y 1790, «qualesquiera oficial» puede incluir con toda facilidad a mulatos y otras castas.

98. «Implicit in colonial paintings and documents is the idea that ownership of "foreign" objects signaled social status», Donna Pierce. «From global to local: The diaspora of Asian decorative arts in colonial Latin America», en Tamara H. Bentley. *Picturing commerce in and from the East Asian maritime circuits, 1550-1800*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2019, p. 145.

99. Por ejemplo, el testamento de Francisco de Solís, residente de la ciudad de México y alcalde mayor de la provincia de Meztitlán de la Sierra, declara entre sus bienes 3 pares de medias de seda de China blancas, Archivo Histórico de Notarías de la Ciudad de México, Notaría 113, Juan de Cartagena Valdivia, vol. 734, 1660, ff. 18-22. Algo más tarde, a comienzos del siglo XVIII, Monségur señalaba que «vienen muchas de estas clases de medias de China y, aunque no sean tan buenas ni bellas como las de España, Francia e Italia, el despacho que se hace de ellas, a causa de que se dan a mejor precio, no deja de causar gran perjuicio al consumo de aquéllas», Monségur (1994), pp. 126-127.

100. «*Primaveras:* son tafetanes sencillos. Inferiores a los de pequeñas flores, que tienen flores chorreceadas. Valen en Manila 5 y 6 piastras; en Acapulco 12, 16 y a veces hasta 20; en México, más», *ibid.*, p. 209.

101. «*Listonería:* desde hace doce años los chinos los han introducido, pero desde ese entonces vienen en muy gran cantidad de todas las clases que se trabajan en Europa, tanto de los que se realzan con oro como de seda pura», *ibid.*, p. 211.

102. Monségur (1994) indica que con el galeón «viene seda cruda en haz y sin labrar, de varias clases distintas hasta la cantidad de 70 a 75 mil libras cada año», p. 207. Esto son entre 32 y 34 toneladas métricas de seda en bruto por año, una cantidad muy considerable y que constituiría más de 5% de la carga total de la nao de China.

103. Así los ha llamado la investigadora Ana Paulina Gámez, a quien agradecemos la ayuda prestada en la identificación de algunos de los textiles presentes en los cuadros de castas.

104. «*Sarasas:* son piezas de tela pintada que hacen una falda completa. Vienen pintadas de diversos colores», *ibid.*, p. 213.

105. «*Chitas:* también son faldas en piezas de tela pintada en la tela manta lanquín, que sirven para toda clase de mujeres ordinarias y del vulgo. Su consumo es muy grande y vienen de 6 a 8 mil piezas cada año. [...] Se venden en Manila en 4 a 6 reales por pieza, en Acapulco de 16 a 20 y en México de 24 a 28», *ibid.*, p. 214. Esto es lo que en inglés se denomina como *chintz*, *vid.* https://www.rom.on.ca/en/exhibitions-galleries/exhibitions/the-cloth-that-changed-the-world-indias-painted-and-printed (consultado el 15 de agosto de 2020).

106. «*Cambayas:* también son faldas en piezas que vienen pintadas con bellos dibujos y colores [...] y en un lienzo fino llamado holandillo. Son de muy gran consumo, sobre todo en Oaxaca y Guatemala, por las mujeres ordinarias. Vienen hasta 5, 6 y 8 mil piezas; cuestan en Manila de 10 a 12 reales por pieza, en Acapulco de 24 a 28 y en México de 35 a 40 y hasta 48», Monségur (1994), p. 214.

107. «Debe subrayarse que los productos de la India aumentaron de forma extraordinaria en el grueso de los cargamentos registrados durante la segunda mitad del siglo XVIII», Carmen Yuste López. *Emporios transpacíficos. Comerciantes mexicanos en Manila (1710-1815)*, México, UNAM-IIH, 2007 (Serie Historia Novohispana, 78), p. 263.

108. Las ideas ilustradas fueron recortando días festivos del calendario. Así, si en 1759 los trabajos de construcción en el convento de Santa Clara cubrieron 250 días del año, para 1775 los constructores de San Hipólito laboraron 276 ½ jornadas y en 1789 la cantidad de días trabajados en la reparación del convento de San Bernardo había ascendido a 287 ½, Andrés Calderón Fernández, Héctor García Montero y Enrique Llopis Agelán. «New research guidelines for living standards, consumer baskets, and prices in Madrid and Mexico», Istituto Internazionale di Storia Economica F. Datini, *I prezzi delle cose nell'età preindustriale*, Florencia, Firenze University Press, 2017, p. 343.

109. *Vid.* Hugo Castro Aranda. *Primer Censo de la Nueva España 1790. Censo de Revillagigedo, «un censo condenado»*, México, Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística/INEGI, 2010.

110. «Porcelain [...] was accesible to many levels of society and often even the humblest household might have a piece or two of lesser quality», Pierce (2019), p. 130.

111. «El hecho de que Cabrera y muchos otros artistas que pintaron ciclos de castas después de él utilizaran la vestimenta como indicador de la clase socioeconómica refleja la persistente inquietud, tanto en México como en España, relativa a la desaparición de las fronteras sociales», Katzew (2004), p. 109.

112. El hombre que aparece a la izquierda del lienzo *De Mulata y Español, nace Morisca* de la última serie anónima parecería la encarnación de esta descripción.

113. Nakamura (2000) *apud* Florescano y Castillo, p. 33.

114. Earle (2001), pp. 183-184.

115. Los autores agradecen el préstamo de este concepto a Rafael Dobado y Nadia Fernández de Pinedo, con quienes Andrés Calderón desarrolla un texto que explorará en sus vertientes económicas y globales la significación de esta temprana revolución novohispana del consumo.

116. Ginzburg (1999), p. 163.

117. *Vid.* María Elisa Velázquez Gutiérrez. *Mujeres de origen africano en la capital novohispana, siglos XVII y XVIII*, México, INAH/UNAM, 2006, pp. 216, 440 y 465.

118. Gordon y Morales (2017), p. 39. Traducción de los autores.

119. Bonialian (2014), p. 25.

120. Bernd Hausberger. *Historia mínima de la globalización temprana*, México, El Colegio de México, 2018, p. 132.

121. Velázquez Gutiérrez (2005), p. 345.

122. Rafael Dobado González. «La globalización hispana del comercio y el arte en la Edad Moderna», *Estudios de Economía Aplicada*, 32 : 1, 2014, p. 20.

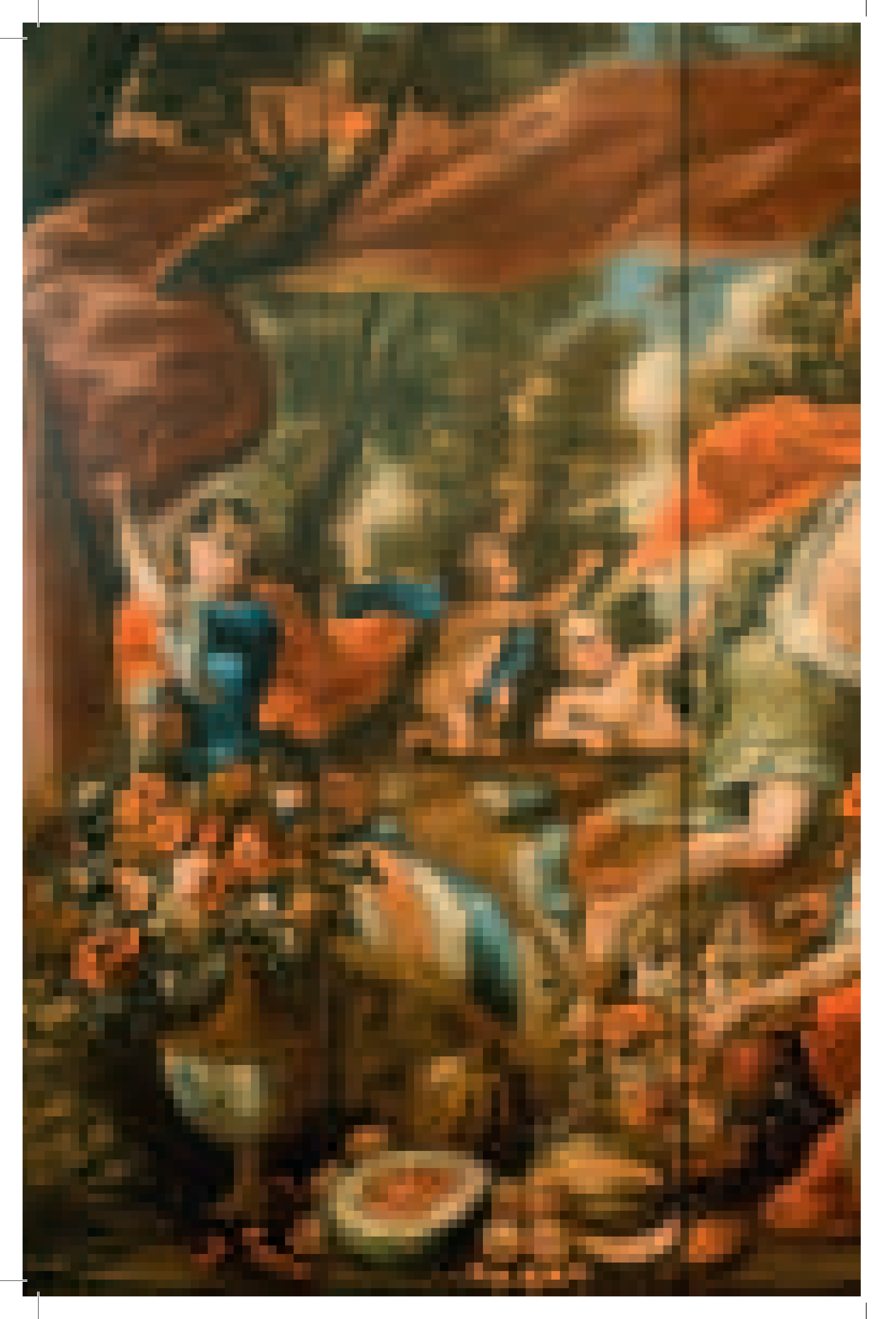
123. Zunz (1998), p. 82.

124. Arroyo, Davies y van Zanden (2011), p. 158.

125. Lafaye (1990), p. 34.

126. Cline (2015), p. 242.

127. *Ibid.*, p. 246.



RELACIÓN DE OBRAS EXPUESTAS

1.
Anónimo
Vistas de la plaza mayor de México, la alameda y el canal de Iztacalco, c. 1635-1640
Óleo sobre tela y hoja de oro
Biombo de cuatro hojas
230 x 292 cm
Colección Rodrigo Rivero Lake. Arte y Antigüedades
Fotografía cortesía Rodrigo Rivero Lake. Arte y Antigüedades

2
Juan González (1662-1703) y Miguel González (1664-¿?)
Las batallas de Alejandro Farnesio, c. 1690-1697
Óleo y maque o laca sobre madera e incrustaciones de concha nácar
Biombo de doce hojas
161 x 660 cm
Colección Rodrigo Rivero Lake. Arte y Antigüedades
Fotografía: Rafael Doniz

3
Anónimo
Escenas de campo, c. 1750-1760
Óleo sobre tela
Biombo de diez hojas
225 x 540 cm
Colección particular
En comodato a Fomento Cultural Banamex, A. C.
Fotografía: Rafael Doniz

4
Anónimo
La leyenda mitológica de Céfiro y Flora, mediados del siglo XVIII
Óleo sobre tela
Biombo de diez hojas
232 x 470 cm
Colección particular
En comodato a Fomento Cultural Banamex, A. C.
Fotografía: Rafael Doniz

5
Anónimo
Entrada de un rey español a Madrid, c. 1750
Óleo sobre tela y hoja de oro
Biombo de doce hojas
245,3 x 498 cm
Colección particular
Fotografía: Rafael Doniz

6
Anónimo
De Español y Yndia nace Mestiza, c. 1785-1790
Óleo sobre tela
62,5 x 83 cm
Colección particular
En comodato a Fomento Cultural Banamex, A. C.
Fotografía: Rafael Doniz

7
Anónimo
De Mestiza y Español nace Castiza, c. 1785-1790
Óleo sobre tela
62,5 x 83 cm
Colección particular
En comodato a Fomento Cultural Banamex, A. C.
Fotografía: Rafael Doniz

8
Anónimo
De Castiza y Español nace Española, c. 1785-1790
Óleo sobre tela
62,5 x 83 cm
Colección particular
En comodato a Fomento Cultural Banamex, A. C.
Fotografía: Rafael Doniz

9
Anónimo
De Español y Negra nace Mulata, c. 1785-1790
Óleo sobre tela
62,5 x 83 cm
Colección particular
En comodato a Fomento Cultural Banamex, A. C.
Fotografía: Rafael Doniz

10
Anónimo
De Mulata y Español nace Morisca, c. 1785-1790
Óleo sobre tela
62,5 x 83 cm
Colección particular
En comodato a Fomento Cultural Banamex, A. C.
Fotografía: Rafael Doniz

11
Anónimo
De Español y Morisca nace Albina, c. 1785-1790
Óleo sobre tela
62,5 x 83 cm

Anónimo, *La leyenda mitológica de Céfiro y Flora*, mediados del siglo XVIII (detalles de cat. 4)

Colección particular
En comodato a Fomento Cultural Banamex, A. C.
Fotografía: Rafael Doniz

12
Anónimo
De Albina y Español nace Tornatras, c. 1785-1790
Óleo sobre tela
62,5 x 83 cm
Colección particular
En comodato a Fomento Cultural Banamex, A. C.
Fotografía: Rafael Doniz

13
Anónimo
De Collote y Yndia nace Canbujo, c. 1785-1790
Óleo sobre tela
62,5 x 83 cm
Colección particular
En comodato a Fomento Cultural Banamex, A. C.
Fotografía: Rafael Doniz

14
Anónimo
De Negro y Yndia nace Loua, c. 1785-1790
Óleo sobre tela
62,5 x 83 cm
Colección particular
En comodato a Fomento Cultural Banamex, A. C.
Fotografía: Rafael Doniz

15
Anónimo
De Sanbaigo y Yndia nace Albarasado, c. 1785-1790
Óleo sobre tela
62,5 x 83 cm
Colección particular
En comodato a Fomento Cultural Banamex, A. C.
Fotografía: Rafael Doniz

16
Anónimo
De Albarasada y Mulato nace Barcino, c. 1785-1790
Óleo sobre tela
62,5 x 83 cm
Colección particular
En comodato a Fomento Cultural Banamex, A. C.
Fotografía: Rafael Doniz

17
Anónimo
De Lova y Yndio nace Sanbaigo, c. 1785-1790
Óleo sobre tela
62,5 x 83 cm
Colección particular
En comodato a Fomento Cultural Banamex, A. C.
Fotografía: Rafael Doniz

18
Anónimo
De Barsino y Lova nace Collote, c. 1785-1790
Óleo sobre tela
62,5 x 83 cm
Colección particular
En comodato a Fomento Cultural Banamex, A. C.
Fotografía: Rafael Doniz

19
Anónimo
De Canbujo y Yndia nace Chamiso, c. 1785-1790
Óleo sobre tela
62,5 x 83 cm
Colección particular
En comodato a Fomento Cultural Banamex, A. C.
Fotografía: Rafael Doniz

20
Anónimo
De Chamiso y Canbuja nace Chino, c. 1785-1790
Óleo sobre tela
62,5 x 83 cm
Colección particular
En comodato a Fomento Cultural Banamex, A. C.
Fotografía: Rafael Doniz

21
Anónimo
De Chino y Albina nace Tornatras, c. 1785-1790
Óleo sobre tela
62,5 x 83 cm
Colección particular
En comodato a Fomento Cultural Banamex, A. C.
Fotografía: Rafael Doniz

22
Círculo de Juan Rodríguez Juárez (1675-1728)
De español y de india, produce mestizo, c. 1720
Óleo sobre tela
104,1 x 147 cm
Colección Pérez Simón, México
Fotografía: Arturo Piera

23
Círculo de Juan Rodríguez Juárez (1675-1728)
De castizo y española, produce española, c. 1720
Óleo sobre tela
103,5 x 145,4 cm
Colección Pérez Simón, México
Fotografía: Arturo Piera

24
Círculo de Juan Rodríguez Juárez (1675-1728)
De español y mulata, produce morisca, c. 1720
Óleo sobre tela
102,9 x 146,7 cm
Colección Pérez Simón, México
Fotografía: Arturo Piera

25
Círculo de Juan Rodríguez Juárez (1675-1728)

De mulato y mestiza, produce mulato, es torna atrás, c. 1720
Óleo sobre tela
102,9 x 144,1 cm
Colección Pérez Simón, México
Fotografía: Arturo Piera

26
Miguel Cabrera (c. 1720-1768)
De Negro y de India, China cambuja, 1763
Óleo sobre tela
134 x 103 cm
Museo de América, Madrid
Fotografía: Gonzalo Cases Ortega

27
Miguel Cabrera (c. 1720-1768)
De Lobo y de India, Albarazado, 1763
Óleo sobre tela
133 x 100 cm
Museo de América, Madrid
Fotografía: Gonzalo Cases Ortega

28
José de Alcíbar (c. 1730-1803)
De Español, e India, nace Mestiza, 1778
Óleo sobre tela
56 x 63 cm
Colección Pérez Simón, México
Fotografía: Rafael Doniz

29
José de Alcíbar (c. 1730-1803)
De Español, y Mulata, nace Morisca, 1778
Óleo sobre tela
56 x 63 cm
Colección Pérez Simón, México
Fotografía: Rafael Doniz

30
José de Alcíbar (c. 1730-1803)
De Español, y Mestiza, nace Castizo, 1778
Óleo sobre tela
56 x 63 cm
Colección Pérez Simón, México
Fotografía: Rafael Doniz

31
José de Alcíbar (c. 1730-1803)
De Español, y Albina, nace Torna atrás, 1778
Óleo sobre tela
56 x 63 cm
Colección Pérez Simón, México
Fotografía: Rafael Doniz

32
José de Alcíbar (c. 1730-1803)
De Indio, y Loba, nace Sambayga, 1778
Óleo sobre tela
56 x 63 cm
Colección Pérez Simón, México
Fotografía: Rafael Doniz

33
José de Alcíbar (c. 1730-1803)
De Sambaygo, e India, nace Cambujo, 1778
Óleo sobre tela
56 x 63 cm
Colección Pérez Simón, México
Fotografía: Rafael Doniz

34
José de Alcíbar (c. 1730-1803)
De Cambujo, y Mulata, nace Albarazado, 1778
Óleo sobre tela
56 x 63 cm
Colección Pérez Simón, México
Fotografía: Rafael Doniz

35
José de Ibarra, atribuido (1685-1756)
Arreglo de flores, c. 1725
Óleo sobre tela
98 x 126 cm
Colección Jorge y Laura Garza Aguilar
Galerías Grimaldi
Fotografía: Rafael Doniz

36
José de Ibarra, atribuido (1685-1756)
Familia indígena, c. 1725
Óleo sobre tela
98 x 126 cm
Colección Jorge y Laura Garza Aguilar
Galerías Grimaldi
Fotografía: Rafael Doniz